

704
febrero 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Mario Vargas Llosa
José Luis Borau
Alfredo Bryce Echenique
Juan Manuel Roca
Andrés Sánchez Robayna
Gioconda Belli

Ilustraciones de Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional



704
febrero 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

704 Índice

Editorial

Benjamín Prado

El dolor está lleno de fantasmas y encerrado en un castillo que no tiene salida. Por eso la última novela del escritor argentino Tomás Eloy Martínez se titula *Purgatorio* y su protagonista principal, una mujer llamada Emilia Dupuy cuyo marido ha desaparecido en un control de la policía, en los tiempos criminales de la dictadura del general Videla, vive en un mundo en el que los espíritus parecen de carne y hueso y lo visible es sólo un ejemplo de lo real, como escribió el pintor y poeta Paul Klee. Un purgatorio es un círculo, y una duda también, porque los familiares de las personas asesinadas por los estados totalitarios subsisten dando vueltas alrededor de las preguntas que los martirizan: por qué, quiénes, qué ocurrio, dónde está...

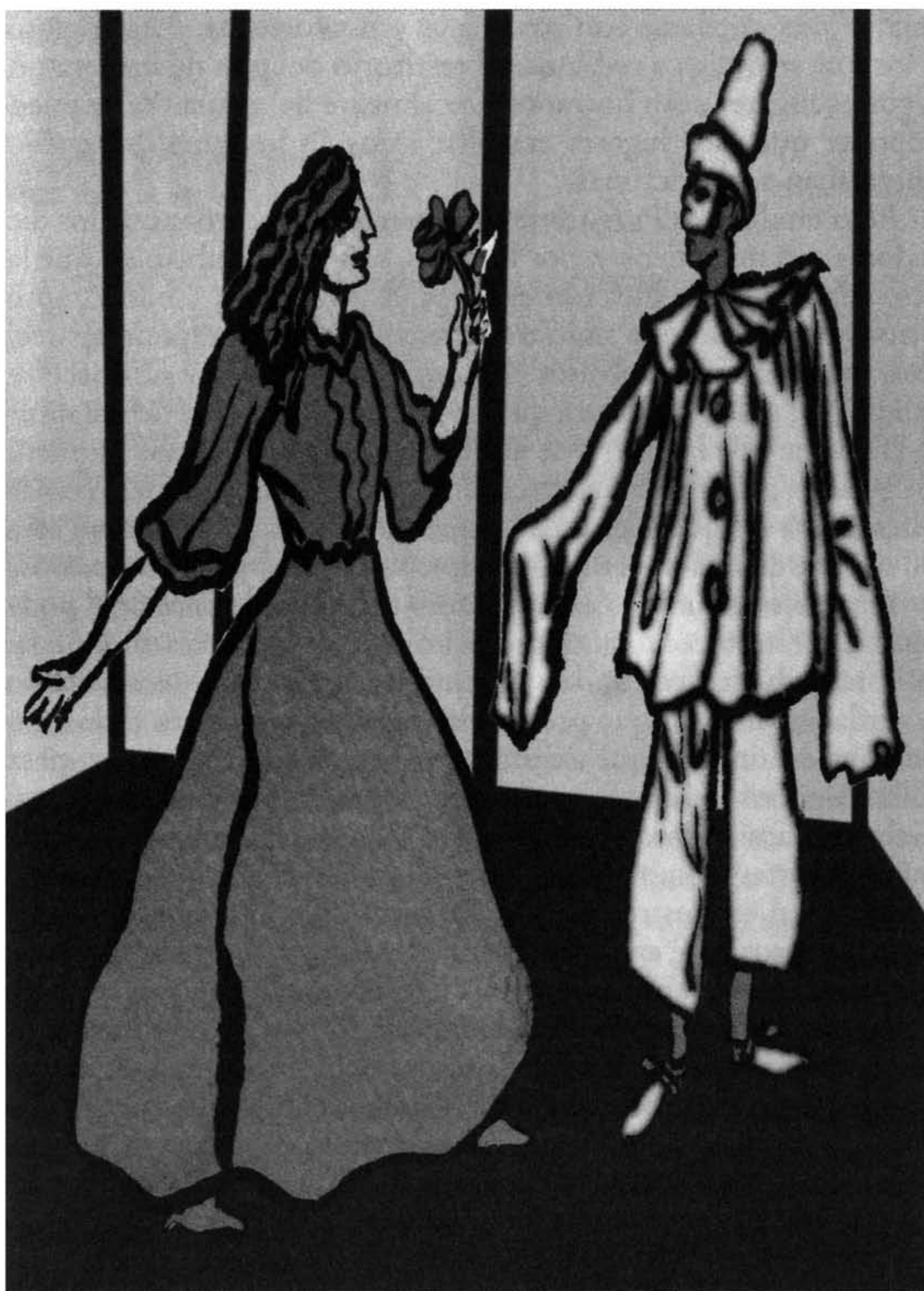
En la extraordinaria novela de Tomás Eloy Martínez se da un ejemplo estremecedor de hasta dónde son capaces las tiranías de llevar las fronteras del terror, y por eso encontramos siniestros periodistas que no son más que manipuladores de la verdad a sueldo de los verdugos; o seres sanguinarios capaces de organizar la muerte de sus propios parientes políticos; o ciudadanos ricos, a veces incluso compañeros de viaje, a los que se eliminaba sencilla-

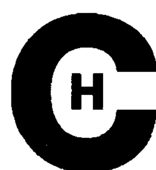


mente para quedarse con sus bienes y sus fortunas; o cartógrafos a los que se obliga a redibujar el territorio del país de manera que algunos lugares sean borrados literalmente del mapa. Ya se puede suponer que esos lugares eran los sitios en los que los asesinos enterraban a sus víctimas.

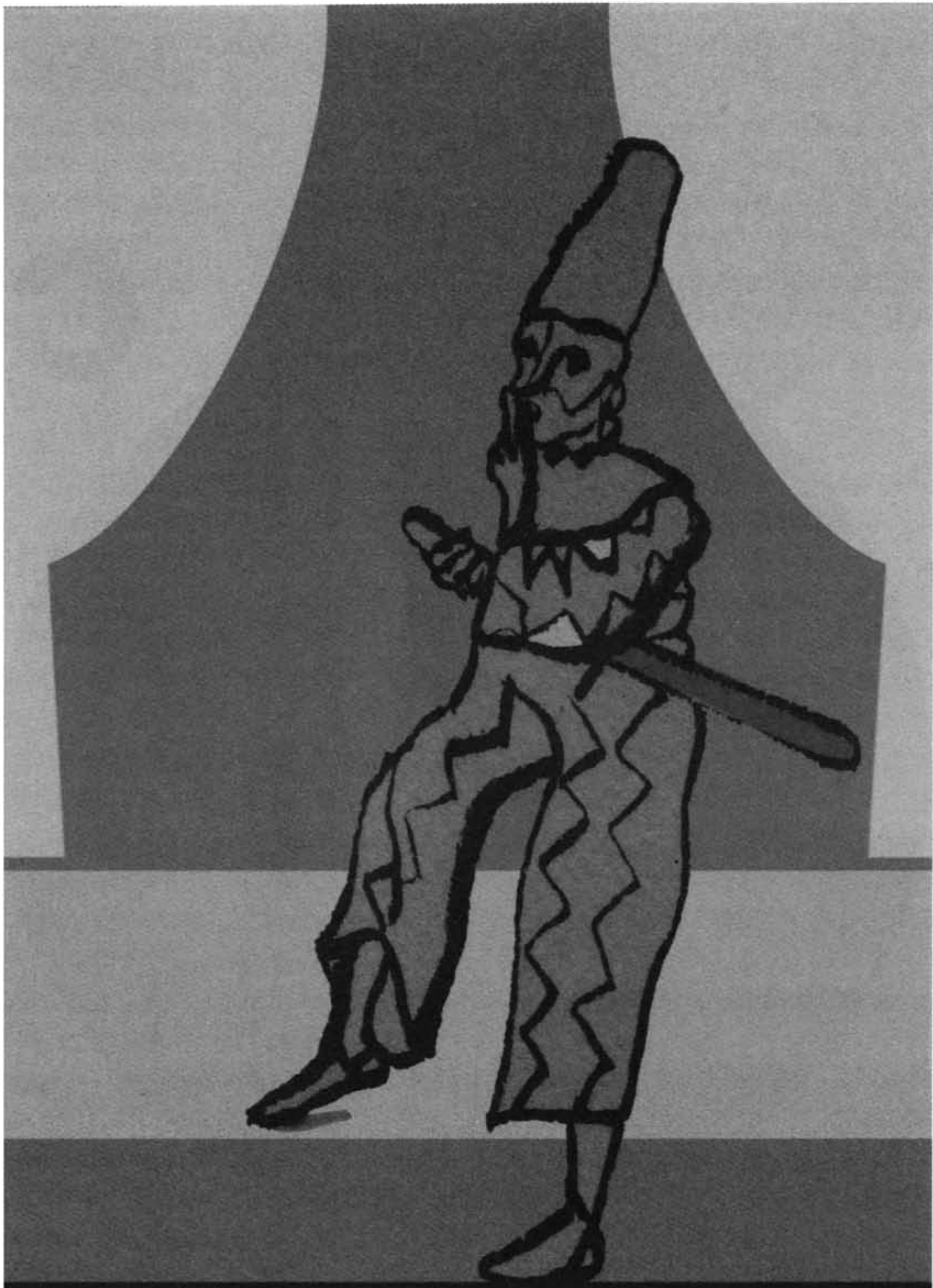
Pero también es *Purgatorio* una manera de recordar que los dictadores son miméticos y, por lo tanto, son intercambiables; que las atrocidades que se hicieron en España, Argentina, Chile y tantos otros lugares son una siniestra repetición del espanto: desaparecidos, torturas, niños robados... Tomás Eloy Martínez nos hace ver también el grado de locura que impulsa el terrorismo de Estado, y la forma en que la muerte se abarata bajo esos gobiernos que actúan guiados por la idea del exterminio de los que piensan de manera diferente, a los que suelen dar nombres que los señales como seres inferiores, dignos de ser aniquilados: aquí rojos, y allí subversivos.

Finalmente, también es *Purgatorio* un modo de afirmar el poder de la Literatura como antídoto del olvido, y su fuerza simbólica a la hora de luchar contra las mentiras de la Historia y los silencios o verdades oficiales que pretenden imponerle al futuro todos esos personajes fúnebres que existieron pero también fueron una pesadilla. Algunos los conocimos en los libros de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Augusto Roa Bastos; a otros en obras más recientes como *Tirana memoria*, de Horacio Castellanos Moya, o en este estremecedor *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez. Y a otros, que en el fondo son el mismo con diferente pistola, los vimos en los periódicos o en la televisión, saludando a las masas como hacía Videla, apodado La Anguila, durante la celebración del campeonato mundial de fútbol que se celebró vergonzosamente en aquella Argentina robada a la democracia, con lo que las naciones libres le dieron a la dictadura un escaparate en el que venderle al mundo las maravillas de su Régimen, como se ve en *Purgatorio.* Lo contrario de un escaparate es un sótano, y es imperdonable que esos sótanos que los déspotas de cualquier clase dejan llenos de cadáveres sigan ocultos al regresar la libertad, que pase lo que pase siempre vuelve, aunque sea a costa de tanto sufrimiento y, a veces, a pesar de tanta impunidad ©





El oficio de escribir



Terra amata o el principio del fin

Alfredo Bryce Echenique

BRYCE ECHENIQUE SE REMONTA A LOS AÑOS SETENTA PARA EVOCAR UN PARÍS CUYA PROMESA YA ESTABA EN EL PASADO, Y, AL TIEMPO, VALORAR A EL RECIENTE PREMIO NOBEL, LE CLÉZIO, POR SUS DOS PRIMERAS NOVELAS.

Si quiero serle fiel a mis recuerdos, debo empezar diciendo que pocos autores me cautivaron y decepcionaron tanto en tan poco tiempo como Jean-Marie Le Clézio, allá por la segunda mitad de la pasada década del 60 y primera de los 70. Había aterrizado yo en París en 1964 y era aún una muy ingenua víctima del tan refinado como soñador y ya muy superado afrancesamiento de mi madre y de mi profesora de idiomas, doña Merceditas Tola, mujer por lo demás encantadora, educada antaño en Francia, precisamente, y que en su entonces limeña casa del balneario de Barranco, donde dictaba clases particulares de los muchísimos idiomas que dominaba a la perfección, languidecía por una Ciudad Luz que cada vez se parecía menos a sus recuerdos, según pude comprobar cuando, a mi llegada a Francia en 1964, me estrellé con la dura realidad de que el largo y exhaustivo itinerario cultural que ella me había trazado con gran esmero y mayor nostalgia, había desaparecido prácticamente por completo.

Por ejemplo, nadie leía ya a Alphonse Daudet y sus *Lettres de mon moulin*, tampoco al odioso Henry de Montherlant, y en La Comédie Française poco o nada atractivo tenían que brindar, como no fueran unas somnolientas, prefabricadas y amaneradas

representaciones de las mismas y otra vez más las mismas obras de Corneille, Molière y Racine, tres dramaturgos de polendas, sin lugar a dudas, pero que tanto y tan empalagoso y talqueado artificio convertían poco menos que en infumables. Y, para colmo de males, ni las librerías que Merceditas Tola me recomendó para que me perdiera allí en el goce infinito de las maravillas literarias de la dulce Francia quedaban ya en las direcciones que con tanto esmero me anotó en la más prolija y amorosa de las agendas.

Y en la sacrosanta Sorbona, aburridísimo templo del saber a cuyas aulas llegué implorante, mendicante de saber –yo diría que hasta de rodillas–, oh sorpresa atroz, oh triste de mí, se prohibían hasta los estornudos en las sacrosantas clases magistrales de unos *magíster* bastante casposos, mental y capilarmente hablando, para serles sincero. Felizmente, pues, que de la noche a la mañana hizo su irrupción en aquellas tan vetustas y archifrancesas aulas un tal Dany El Rojo, judío y alemán, para más *inri*, aunque genial alborotador, eso sí, y de la noche a la mañana todos nos convertimos en una turbamulta de judíos alemanes que, sin muerto ni herido grave alguno, no sólo se tumbó a un gobierno sino que hasta hoy sigue cambiando el mundo de mil y una maneras. Y desde entonces no sólo estuvo *prohibido prohibir*, en aquel célebre mayo del 68, sino que incluso estuvo *prohibido prohibir prohibir.* Porque, según otras pintadas como éstas, que de la noche a la mañana inundaron universidades, calles y plazas, no sólo de toda Francia sino de medio mundo, *Nadie quería morir idiota.*

Aunque también es cierto que, paralelamente, en uno de los muros de aquel templo del saber que fue La Sorbona, y sin duda por obra de un tan sincero como atormentado sesentaochista, apareció la siguiente dramática pintada: «Sé que tengo algo qué decir. Lo malo es que no sé qué es eso que tengo que decir.» Una cosa sí que era absolutamente cierta en medio de tanta y tanta confusión –aparte de que aquella revuelta se extendió desde Tokio hasta Praga y desde Budapest y Berlín y Milán hasta Berkeley y Tlatelolco, en México D.F.–, y ésta es la frase cada día más actual y refrescante del eternamente joven Stendhal, verbo que se hizo carne: «En política hay que ser ateo».

Huérfano pues de la doble progenitura cultural que representaron mi madre y doña Merceditas Tola, me encontré libre como

nunca de hacer y hasta de leer lo que me daba mi real gana, y fue así como pude llegar hasta los libros de Jean-Marie Le Clézio, hoy, de golpe y porrazo, como casi cada año algún olvidado o desconocidísimo escritor, incomprensible ganador del premio Nóbel de Literatura.

Una pequeña digresión me permitirá, creo yo, acercarme con mayor eficacia a mi recuerdo de Jean-Marie Le Clézio. En efecto, el entonces muy joven escritor no sólo no era parisino y ya vejancón y muy feo, como por ejemplo Jean Paul Sartre, sino que sus fotografías de por entonces parecían, exagerando tan sólo un poquito, las del astro rey allá en su Costa Azul marina y turquesa. Rubio, alto, muy joven, sumamente buenmozo, en esas fotografías nos miraba a todos, pobrecitos mortales y aburridos parisinos, con una distante y muy solar condescendencia. Y fue nada menos que Gombrowicz, en algunos de sus escritos íntimos, quien dijo que para qué diablos le valían la fama y reconocimiento universales, ahora que ya soy un viejo acabado para siempre. Y lo dijo nada menos que allá en esa Costa Azul en la que el precozmente célebre Le Clézio casi lo mata con tan sólo una muy juvenil y pintona visita de puritita admiración y cortesía.

Me explico: era ya por entonces, y aún veinteañero, Le Clézio, tan famoso y tan solar y tan bronceado y tan propietario de un elegantísimo bólido tan lindamente descapotable y hasta tan verde juventud, me atrevería a decir, que a punto estuvo el viejo Gombrowicz de caer fulminado como consecuencia de aquella abracadabrante, maldita, y sobre todo tan luminosa aparición. ¿O debería decir más bien volcánica irrupción?

En París, mientras tanto, yo leía fascinado los cuentos de *La fiebre* y sus dos primeras novelas, *El diluvio* y *El proceso verbal*, también traducida al español con el título de *El atestado*. Sin embargo, pronto vendría para mí el total desapego de la obra de La Clezio. *Terra amata*, su tercera o cuarta novela, ya no era un libro único, indispensable, absolutamente suyo y absolutamente inquietante. Un cierto exotismo muy común al eurocentrismo, un nada incierto pintoresquismo de convencional acuarela se habían adueñado de pronto de la pluma hasta entonces inconfundible y única de Le Clézio. ¿Qué gran terremoto interior lo había llevado de sus tres primeros libros a algo tan ligerito y compuestito

como la primera de sus novelas *light*, *Terra amata*? Pues nada menos –aunque tampoco nada más, a decir verdad– que el servicio militar obligatorio en un país extranjero, o sea un simple cambio de paisaje y de punto de mira.

Y adiós, desde entonces hasta hoy, al profundo desasosiego de sus primeras, inmensas obras, frescas y renovadoras como ninguna, por entonces. El joven Le Clézio pagó carísimo el llamado de la patria y también su patria lo pagó igual de caro, mirándolo bien. Muy simbólico me resultó que este año, cuando lo tuvieron que buscar y rebuscar para darle el premio Nóbel de Literatura, sin duda alguna por aquellas dos excepcionales primeras novelas suyas y por los inolvidables cuentos de *La fiebre*, nadie recordara muy bien al desasosegante y estupendo Le Clézio de antes del servicio militar, y que encima de todo lo encontraran perdido allá en la turística península de Baja California, no ya hombre mayor y auténtico, no ya convertido nuevamente en el novelista hecho y derecho que fue en sus comienzos, sino más bien condenado, diríase que ahora sí para siempre, a continuar siendo un escritor más del montón eurocentrista y punto. Y, sin duda alguna, también ya para siempre, convertido además en aquel hombre que «cayó fulminado por el pintoresquismo», según la expresión de su muy inquieto compatriota Jean Cocteau ©

Los talismanes del humor

Juan Manuel Roca

El poeta colombiano Juan Manuel Roca (Medellín, 1946) analiza los poderes poéticos, públicos y vitales del humor. Además, nos muestra una valiosa galería de talismanes humorísticos.

«Nada es más despreciable que un ingenio triste».
Friedrich Schlegel

Vamos a ir, así como lo pedía Jack el Destripador y como ya se ha hecho una expresión popular, por partes. Lo primero es recordar que la palabra talismán señala algunos objetos a los que se les asignan virtudes portentosas, entre ellas las de acompañar de buena suerte al poseedor del objeto.

Dentro de la literatura, como ocurre con todo lo que es refractario a la solemnidad y a la chatura del mundo, el humor resulta una suerte de talismán, una especie de trinchera para soportar los embates de la oscura y circundante realidad del mundo.

Entre tantas vertientes como tiene el humor literario, ese escudo que nos legó, por ejemplo, el malicioso Miguel de Cervantes, ese espejo que nos ayuda a reír de nuestra propia desgracia a pesar de un caballero tan trascendente como don Quijote de la Mancha; entre tantas visiones del humor literario como la hiriente y escatológica de François Rabelais, un libelista que hace del grotesco un carnaval de espejos deformes a través de sus aplastantes personajes de *Gargantúa y Pantagruel*, hay un humorismo de estirpe cruel y disolvente: el humor negro que ha acompañado a muchos notables escritores de los tres últimos siglos.

Me centraré en algunos de ellos. El humor negro es una poderosa herramienta para defenderse de la medianía, de la mediocri-

dad y de los aires cómicos de grandeza que han acompañado a los hombres desde el período glaciar hasta la época del calentamiento global.

El texto que titulo así, «Los talismanes del humor», pretende hacer una aproximación a ciertos momentos de esa materia acre, corrosiva, que recorre tantas espléndidas páginas a través de un sinnúmero de autores y de temas que se solazan en mirar la tragedia humana con sorna y con criticidad. No es fortuito que los mejores equívocos ligados al humor que rebasan el chiste de ocasión, que las más agudas paradojas, se nos ocurran casi siempre en los velorios.

Quiero empezar con una referencia a Rimbaud, un autor intemporal a quien considero un hombre del siglo XIX, del XX y de lo que va del XXI, un tiempo de asesinos, porque en su ironía nos entregó un talismán contra las pompas de la patria, esa palabreja manoseada a cada tanto por los más autocráticos personajes de la vida real y de la otra.

Cuando Rimbaud supo que le iban a erigir una estatua, dijo que sólo la aceptaría si una vez levantada le permitían hacer balas con ella para dispararle a los franceses, a sus llamados compatriotas.

En lengua franca podríamos decir que Rimbaud nos legó su temor a la patria pero también su fobia a la posteridad. Cualquier hombre sensato que haya leído ese pasaje –real o ficticio– de la vida del autor de *Una Temporada en el Infierno*, tendrá en él un arma para defenderse de cualquier entrada en la edad de bronce, en la gloria que al decir de un viejo filósofo es el sol de los muertos. Y para defenderse, también, de los ritos sociales acaballados en el honor y el reconocimiento.

El humor negro es siempre la vuelta de tuerca de la realidad, la mirada feroz del que no se conforma con lo ya visto. Ese placer humorístico es llamado por André Breton «el único comercio intelectual de gran lujo que nos queda».

En ese comercio uno de los tiros al blanco preferidos es el de la solemnidad poética. Cuando Alfonso Reyes dice que hasta los perros sienten la necesidad de ladrarle a la luna llena, pero eso no es poesía, crea una contra-heráldica, nos permite reír inclusive de algo tan sacralizado y frío como la luna de algunos románticos. Esa frase del escritor mexicano puede convertirse en un talismán

contra los temas preconcebidamente poéticos y en prevención de las palabras de esa misma naturaleza.

Hay en la tienda del humor negro talismanes para todos, engastados en oro o en cobre, en engañosa y humilde hojalata, envueltos en sedas o en trapos olvidados y andrajosos.

En el blanco tenderete de Alfred Jarry, por ejemplo, podemos recibir un talismán contra los poderes establecidos y la seguridad que emanan los grandes dignatarios.

Su patafísica «es la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones», una revuelta anti-cartesiana»,«esa aceptación sin vergüenza de nuestro lado grotesco».

Ese talante-talismán fue aprehendido por unos contemporáneos a destiempo de Jarry, por un clan de activistas del absurdo que dio en el clavo cuando fundaron el Colegio de Patafísica, un recinto ácrata que entregaba títulos estrafalarios –desde su fundación en 1950– a los que ingresaban en aquella cátedra de anti-academia.

El Colegio de Patafísica, en el que tuvieron cabida escritores como Eugenio Ionesco, Boris Vian, Jean Genet, Max Ernst, Italo Calvino, Raymond Quenau, Georges Perec y Jacques Prevert, entre otros buenos ejemplares de la raza de Jarry, abrió al pensamiento libertario una posibilidad de hacer zumbar la mosca en la nariz del orador.

Boris Vian, el extraordinario escritor del *El amor es Ciego*, se recibió allí con el título de Sátrapa. Era, de nuevo, una mirada carnavalesca de algo tan hueco y engolado a la vez como la Academia, como esa institución inamovible a la que llevó su severo informe un simio, en una memorable obra de Kafka.

Con Ugo Foscolo los patafísicos podrían decir que la seriedad siempre ha sido amiga de los impostores. De aquellos sobre los que prevenía Baudelaire en su espléndido texto sobre «La Esencia de la Risa y en general de lo Cómico en las Artes Plásticas», a quienes llamaba «ciertos profesores llenos de seriedad, charlatanes de la gravedad, pedantescos cadáveres salidos de los fríos hipogeos de los Institutos y aparecidos entre los vivos, como ciertos fantasmas avaros, para sacar algunos céntimos en complacientes mediaciones».

El objeto que nos entrega Baudelaire a propósito de lo caricaturesco y de la risa, no es una medalla, un camafeo, una pata de

conejo para la buena suerte, es un verdadero talismán para cruzar entre los dogmas de cada día. Por eso los llamados sabios, los que supuestamente ni ríen ni lloran sino entienden, y que en palabras del mismo Baudelaire poseen «el formulario divino», «se detienen al borde de la risa como al borde de la tentación».

Resulta de nuevo de gran comicidad ver el talismán de una mosca posada en la nariz de un orador.

En la alacena de los grandes talismanes, al lado del que nos regaló hace una buena lonja de años el señor Baudelaire, podríamos guardar para le memoria y para seguir defendiéndonos de la solemnidad el aserto de Ambrose Bierce sobre el muermo académico.

Solía decir el gran diccionarista del diablo que la academia es originalmente «una enramada en la que los filósofos buscaban un sentido en la naturaleza; ahora es la escuela en la que los imbéciles buscan un significado en la filosofía».

Desalojada del aula, la risa se refugia en su carácter subversor no pocas veces y acude, como quien va al médico, al humor. Frente a la fatuidad profesoral siempre es bueno recordar que un fantasma recorre el mundo: la febril y transgresora ironía.

El verdadero humor produce no pocas veces muecas de desafecto porque corroe las poses de la estatuaria, la aspiración divina y por lo tanto cómica del único animal que ríe, y que a veces llora, como los cocodrilos.

El humor negro es el anarquista de los humores, algo o alguien que no admite sobre sí ningún gobierno. Por eso casi siempre entra en combustión con los grandes ademanes religiosos, morales, legalistas, patrióticos, estatales.

Habría que recordar a Franz Kafka y las extraordinarias parábolas sobre estos tópicos tratados con un humor lacerante y universal. El auténtico humor es «lingua franca», idioma rearmado por todos los hombres y es lo que hace que los rusos vean a don Quijote como suyo y que Chaplin sea un paria de todos los países y que nunca podrá ser, la expresión es del anarquista Herbert Read, «un jarabe sedativo».

Cualquier hombre, de cualquier lugar, puede contar con tan eternos talismanes.

Muy seguramente habremos de recordar a cada tanto lo señalado por Giancarlo Satagnaro sobre ese sentido de lo cómico que pasa como otro fantasma por el telón de fondo de la gran tragedia humana. Para este, creo que como para Walter Benjamin «la risa y el aleteo son parientes». Afirma, palabras más y sobre todo palabras menos, que «la desmitificación del arte –de la literatura en particular– y la entrega total a los poderes de la imaginación y la voluntad lúdica son los indestructibles baluartes de la patafísica».

Cuando Alfred Jarry traza la cinegética del ómnibus y lo ve como un gran paquidermo «en el territorio parisino» cuya carne no resulta en absoluto comestible, un gran monstruo muy de la estirpe de las bestias de Lautréamont que se aparean con el horror, no hace más que crear una nueva heráldica de cuño surreal, un aparato para torcer cuellos de cisnes, para abandonar las alegorías de una zoología doméstica.

Los animales, que según Bergson no tienen comicidad sencillamente porque desconocen el sentido del ridículo, a no ser que a alguien le resulten cómicos esos videos que hacen los aficionados en la pecera idiota de la televisión, han sido revisitados en la literatura, naturalmente sin su permiso. Y, por supuesto desde una cinegética, que es el arte feroz de la cacería.

Desde niños quisimos cazar tigres en las selvas de Emilio Salgari y ballenas blancas en los mares de Herman Melville. Fue bochornoso robar frutas en el mercado para tentar al ruiseñor de Keats que siguió sin cantar en nuestra rama. Los pulpos de Lautreamont hicieron su ballet de ausencias.

El pájaro pintado a la manera de Prévert pocas veces se posó en nuestra ventana. Nos cansamos de leer las horas en los ojos de los gatos chinos de Baudelaire. Al trote fuimos en el burro de Vallejo, de su burro peruano en el Perú. Sufrimos del albatros la lacerada angelidad de los poetas pero el tigre de Blake brilló en la selva del poema.

Fuimos a una cena en la mansión de los murciélagos del *Popol Vuh*.

Hasta las vulgares moscas de Machado posadas sobre cartas de amor movieron nuestra extraña simpatía. Las pulgas de John Donne fueron expertas en mezclarle la sangre a los amantes.

Hubo abejas que libaban en versos de Valery, más que en los nardos.

Los cocuyos de Tablada fueron la lámpara de los caminos. Las anguilas de Montale nadaron sin descanso de las aguas del Báltico a nuestras playas de lino.

Celebramos los sapos de Whitman que coronan la obra de Dios, los córvidos de Poe, los caballos griegos que rumian hojas de laurel.

Todo fue emblemático y celebratorio: ofidios, equinos, batracios y quelonios. Pero el tigre no tuvo paz en la selva de nuestro apetito ni la ballena pudo viajar al Sur sin ser arponeada ni sufrimos el espanto del pulpo bajo las explosiones.

El gato chino detuvo el reloj de sus ojos por séptima vez. El burro peruano rodó desde un risco de los Andes. Los sapos dejarán de croar de amor cuando acabemos de secar todos los lagos ¿Y el tigre? El tigre se cansó de saltar de la palabra rama a la palabra ciervo. Aun así, seguimos festejando sus falsos poderes emblemáticos. Pero ninguna bestia celebra que ampliemos cada noche el reloj de arena del desierto.

El arte es el culto del error decía en una de sus agudas reflexiones Francis Picabia y luego seguía errando. Por eso podía decir, pastoreando dudas: «Los gatos que miran a los pájaros/ tienen ojos que piensan/ los pájaros que miran a los gatos/ tienen ojos que dudan/ los míos se cierran para meditar sobre los milagros».

En cada creador de humor negro hay un objetor de conciencia, alguien que no se resigna a mirar por el mismo lado del catalejo. Por eso no se explica muy bien por qué se ha ido perdiendo en la crítica social la posibilidad de usarlo como herramienta política.

Quizá el hombre político, y entre ellos nuestros historiadores y sociólogos, tema al humor por no parecer evasor, porque la seriedad es la madre de las supuestas grandes verdades. Verdades como el nazismo o el estalinismo crecieron como la verdolaga gracias a la cerrazón ideológica frente al humor. Los verdugos no ríen. Quienes acuden al expediente del humor negro en política, como lo hacen aún algunos de los anarquistas, son vistos desde la orilla desdeñosa de la academia como funámbulos, como artistas de la cuerda floja. Así, Jonatan Swift, el gran crítico de su sociedad y de su Estado, pudo pasar por las narices de algunos sin que

notaran el acento político y virulento de su obra y su revuelta contra todo lo gregario. *Los viajes de Gulliver*, ese «malicioso libro político», según palabras de Ray Bradbury, habría sido blanco de persecuciones o, por lo menos, de diatribas. Swift, desde un talante ácrata de cuño individualista, solía decir: «siempre he detestado las naciones, profesiones o comunidades, y sólo puedo amar a los individuos».

La obra toda de Swift es asaltada a ramalazos por el humor negro. En uno de sus tantas veces reproducidos «pensamientos sobre diversos temas morales y entretenidos», escribió esta sentencia social: «Quien camine por las calles verá, sin duda, las caras más alegres en los carruajes enlutados». Es como si la musa del humor portara en su mano calcárea más que un talismán una suerte de necrómetro, de reloj para medir las horas de los vivos y los muertos.

El veneno que se destila en las páginas del humor negro, qué bien lo trasvasó de la literatura universal a su acre perfumario André Breton cuando hizo su legendaria *Antología del humor negro*, hay que saber utilizarlo de manera virtuosa, sobre todo cuando se practica una voraz autofagia, una burla de sí mismo, y dosificarlo como lo hacían las brujas de la Edad Media. El exceso de transgresiones puede acabar por atediar al lector, como ocurre con muchas páginas del Marqués de Sade.

Lichtenberg, que portaba en su espalda una suerte de morral de carne pues era en su aspecto físico de la estirpe del jorobado de Notre Dame, decía alimentar su humor de su propia condición: «mi hipocondría, a decir verdad, es un talento especial que consiste en saber extraer de cada incidente de la vida, sea cual sea el nombre que lleve, la mayor cantidad de veneno para mi propio uso». He ahí al dueño de los venenos que los dispensa como quien reparte una ostia negra, un oscuro talismán.

Capítulo aparte entre los portadores de objetos portentosos merece Henri Bergson y su agudo y esclarecedor tratado de *La risa*.

Cuando señala que la risa, como el llanto, siempre pertenece a un grupo, lo explica de una perspicaz manera: un hombre entra a una iglesia y cuando el sermón del cura mueve al llanto a toda la feligresía, alguien le pregunta por qué no llora. El hombre le res-

ponde llanamente: «es que no soy de esta parroquia». Sin duda que Bergson tiene razón en cuanto al humor o el drama como parte casi privativa de una colectividad. Pero en el caso de la mejor literatura, se sabe muy bien, desde la parroquia aldeana hasta la gran catedral ciudadana, el humor transgrede fronteras, las vadea sin permiso y habla una suerte de esperanto o, mejor aún, de lingua franca.

El absurdo que nutre tanta gran literatura, lo saben desde Nicolai Gógol hasta Julio Torri, desde Albert Camus hasta Juan José Arreola, nos ayuda a fijar límites a la llamada realidad pero también nos ayuda a no ser de esta parroquia.

A propósito de universalidad, es bueno volver a Kafka y su pueblo de ratones. Y asistir al ridículo de Josefina la Cantora, una deplorable cantante que no obstante emitir una tanda de chillidos, resulta perdonable para un pueblo sufriente, para una masa humana acostumbrada a las malas noticias y a la muerte, para una gleba desdeñosa de su historia y engreída de su fuerza, para un conglomerado social unánime y gregario y a la vez lleno de una rara astucia para trampearse la vida, que siente como una rutina el encabalgamiento de desgracias y de amenazas permanentes. Me parece inevitable leer el relato kafkiano y pensar de inmediato en Colombia, en la radiografía imaginaria y adelantada de este país.

La cosa va así: los conciertos de la desastrosa cantora, en medio de la miseria espiritual de su pueblo, resultan apenas unas pequeñas copas alegóricas para beber unos sorbos de paz. Cómo no pensar, me pregunto, de manera análoga en una realidad como la nuestra. Bastaría con cambiar el nombre de Josefina, la cantora, por el espantoso cantante que aglutina multitudes mientras iza en una bayoneta, como si fuera una bandera patriótica, una camisa negra como el presente.

Con escritores como Kafka (apellido que en checo quiere decir grajo o cuervo o pajarraco negro), un verdadero gigante de humor lacerante y universal, me parece que el sofisticado y a la vez sencillo argumento de Henri Bergson, pierde por nocaut. Somos de muchas parroquias. Ya lo había dicho en términos geopolíticos Ambrose Bierce cuando definía en su diccionario del averno la palabra cañón: «Instrumento empleado en la rectificación de las fronteras nacionales».

Sin hipérboles, creo que el humor rectifica también las fronteras, es un instrumento para descreer de los nacionalismos, de las falsas geografías.

Ese de Kafka es un talismán que reemplaza un pasaporte, una visa para no respetar las aduanas de la ficción. Kafka mismo es el aduanero o el cambia-agujas que nos hace ver la realidad desde los rieles de un tren imaginario. «Tengo el deseo de ver las cosas tales como son antes de que yo las vea. Deben ser muy hermosas y tranquilas», decía el mismo Kafka, que a cada tramo de su vida constataba los límites del absurdo en la realidad, a sabiendas de que la capacidad de percepción de la sin razón del mundo es privativa del ser humano.

Ni un perro ni una canario ni una cama parecen tener idea del absurdo, aunque ligados como están a la vida del hombre puedan sufrir un aparente contagio, unas ráfagas de locura o de extrañamiento frente a algunas alteraciones de la naturaleza. Pero de esas ráfagas de absurdo es el hombre quien se vuelve su centro. De eso da cuenta con un humor lacerante *La metamorfosis*, una expedición por el absurdo pero sobre todo una exploración del alma humana, un talismán para recibir la visita de lo inexplicable. Sin embargo el propio Kafka advierte sobre el recetario en el que puede caer lo real maravilloso cuando afirma: «leopardos irrumpen en el templo, luego esto se puede prever y se convierte en rito» y es como si dijera que es más poderoso el asombro que su elaboración última.

A Topor, un genio del dibujo y escritor pánico de la tribu de Alejandro Jodorowsky, le debemos varios talismanes para soportar la pesadilla del mundo. Entre esos extraños talismanes recogidos en su libro *Acostarse con la reina y otras delicias*, como en su novela que dio nacimiento a *El inquilino*, el terrible filme de horror psicológico de Polanski, hay uno que se avecina con el humor negro para hacer el descubrimiento de secretas analogías manuales entre la celebración y el abucheo. Cito este talismán titulado «Mal Público», confiando en que no hagan conmigo lo sentenciado al final del relato:

«Me había hecho tantas ilusiones por asistir al recital del gran pianista italiano Celestino Ascala, que maldecía al conductor del taxi que me llevaba a la sala Gaveau. Parecía complacerse en rivalizar en lentitud con los peatones.

Cuando por fin llegué, fue con tal retraso que nadie me pidió la localidad. Corrí a mi palco, pero cuando iba a empujar la puerta, los aplausos estallaron, vigorosos, nutridos; un triunfo.

Apareció una acomodadora perturbada.

–¿Ha terminado, entonces?– le pregunté.

Y como no me respondiera:

–¡Qué éxito! ¡Nunca he oído aplaudir de esa manera!

Ella me miró, estupefacta.

–¿Aplausos? Pero señor, es horrible, hay que hacer algo, están abofeteando al virtuoso».

Y es como si Topor recordara la frase cáustica del anarquista Max Stirner, de ese resabiado alemán que estuvo en la mira burlona de Federico Engels en las veladas hegelianas, y que ante los gritos de los levantiscos antimonárquicos que vociferaban: «Abajo el Rey», Stirner agregaba entonces «Abajo también la ley». Pues bien, este anarquista se burlaba de la llamada superioridad cuando afirmaba: «los grandes lo son sólo porque estamos de rodillas».

He ahí un talismán para hombres erguidos, para seres que no admiten la llamada pirámide social. Este objeto portentoso se puede adquirir en las bodegas libertarias que han sido nutridas desde Henry David Thoreau hasta Lewis Carroll.

Ahora volvamos a visitar al deslenguado Topor. De él afirmaba Gabriele Rolin: «Alicia en el País de las Maravillas tenía un hermano a quien enseñó el arte de atravesar los espejos. Pero olvidó enseñarle a volver sobre sus pasos, y así Topor sigue vagabundeando al otro lado del espejo. Si sus mensajes los desconciertan es porque presentan una imagen invertida de la realidad. Y nos apresuramos a reír por temor de echarnos a temblar. Ya que este mundo subvertido no es nunca, en absoluto tranquilizador. Liberados de su posición tradicional, los objetos y las gentes se deslizan hacia el absurdo y, parodiando a sus modelos, se ordenan en una convincente pesadilla. Nuestros pequeños horrores cotidianos adquieren proposiciones monstruosas y nuestras certezas nos sacan la lengua».

Sitiados como estamos por la mediocridad y por el adulterio de ideas, por los pases hipnóticos del acomodo social, el humor vuelve a ser lo que fue antaño: una suerte de barricada que aún le queda al fuera de lugar, al contrario del inserto en el engranaje, del

asimilado que es una especie de avestruz que esconde su cabeza en la tierra o en la arena para engañarse a sí mismo.

Uno que no esconde la testa es el belga Henri Michaux, de quien el acucioso Rolland de Renéville afirmaba que su «humor es el que permite a los chinos soportar la intimidad de los dragones surgidos en sus propios pensamientos, que se instalan –sin saberlo ellos mismos– en un rincón de sus propias casas. De ahí quizá el hecho de que su universo parezca situado en un oriente interior, jamás nombrado».

Hay algo de taoísta en la poesía de Michaux y en sus ásperos relatos que se fortalecen antes que encanallarse. Son los suyos unos talismanes contra el infortunio. Así ocurre con el poema en prosa «Un hombre apacible»:

«Extendiendo las manos fuera del lecho, Pluma se extrañó de no encontrar la pared. «Bueno, pensó, las hormigas se la habrán comido»...y se volvió a dormir.

Poco tiempo más tarde su mujer lo tomó entre sus manos y lo sacudió: «Mira haragán, le dijo, mientras tú dormías, nos han robado la casa». En efecto, un cielo intacto se extendía por todos los costados. «Bah, respondió aquel, es cosa hecha».

Poco después se oyó un ruido. Era un tren que se les venía encima a toda velocidad. «Por lo apurado que viene, pensó, llegará seguramente antes que nosotros», y se volvió a dormir.

De pronto el frío lo despertó. Estaba todo bañado en sangre. Algunos trozos de su mujer yacían junto a él. «Con la sangre, pensó, siempre surgen infinidad de contrariedades; si ese tren no hubiese pasado, quizá fuera dichoso. Pero ya que ha pasado...» y se volvió a dormir.

–Veamos –decía el juez–, cómo explica usted que su mujer se haya herido a tal punto de haberla encontrado seccionada en ocho trozos, sin que usted, que estaba a su lado, haya podido hacer un gesto para impedirlo, y sin haberse dado cuenta de ello. He ahí el misterio. Todo el asunto reside en esto.

«Sobre esa pista, no puedo ayudarlo», pensó Pluma y se volvió a dormir

–La sentencia tendrá lugar mañana. Acusado. ¿Tiene usted algo que agregar?

–Excúseme usted –dijo–, no he seguido el desarrollo del proceso –y se volvió a dormir.

El anterior talismán para lo que el autor llama con ironía contrariedades, algo que engloba una casa que se esfuma en el aire por artes de algunos escamoteadores, un tren enloquecido que tasajea a su cónyuge en su tálamo común, un proceso absurdo en el que el juez habla con su voz cantante sobre los hechos escabrosos y hasta la condena incuestionable al patíbulo, le llega al apacible Pluma como un santo y seña.

Tras esos fragmentos de pesadilla, tras esas esquirlas de una realidad que tienen el mal gusto de interrumpir la placidez de un sueño para conducirnos a un futuro matrero, el humor se vuelve coraza, escudo antes que redención. Es una suerte de talismán para los peores episodios de la vida de un hombre, para exorcizar sus demonios familiares. Desde cierto fatalismo el texto levanta una empalizada de equívocos, de hechos que podrían desembocar en otro aserto del mismo Michaux: «no se acaba nunca de ser un hombre».

Parece que el poeta belga solo se limitara a contar unas cuantas penurias matrimoniales, del orden de una que se encuentra en el célebre *Tristram Shandy* de Sterne:

«Mi padre meditaba ensimismado en las penurias del matrimonio, cuando mi madre rompió el silencio.

–Mi hermano Toby –dijo mi madre– se va a casar con la señora Wadman.

–O sea –dijo mi padre– que nunca en su vida volverá a dormir en diagonal».

La tragedia del hombre apacible de Michaux está contada como una simple contingencia matrimonial, con una penuria más del hombre casado pues de haber permanecido soltero no habría visto a un tren cercenando a su mujer, por falta de materia prima, es decir, de dama atropellada. Es una metáfora de las ironías del matrimonio, del cinismo que a veces se apodera de una pareja que vive siempre junta, aunque sea en una fosa común. La tragedia del hombre casado de Sterne le viene de la grave certeza que tiene de que el matrimonio consiste en no poder dormir en diagonal.

La buena literatura es un arsenal de talismanes, pero hay que irse con cuidado frente a algunas simonías, a las falsas enseñanzas

propias de los que venden o compran sin reparo asuntos espirituales.

Los talismanes legítimos, esas piezas poéticas o literarias que nos acompañan a lo largo de una vida, resultan entonces ser lo contrario de las falsas argumentaciones de los sofistas, de los vendedores de humo que muchas veces se truecan en ideólogos y en dictaminadores del arte a su servicio.

En muchos de estos episodios de la literatura emerge la sátira, llamada así en evocación de los sátiros, de aquellos semidioses campesinos que ponían en solfa, en la antesala del ridículo a los humanos, a sus costumbres y sus cosas.

La sátira tiene la ventaja de rodear al objeto de la burla. Según palabras de Swift, «la sátira dirigida contra todos no es sentida como una ofensa por nadie, pues cada uno por su cuenta puede pensar audazmente que va dirigida contra otra persona».

Tal vez por eso los dardos disparados contra sí mismo hacen a veces mejor diana en los otros, es una forma de ser otro y por esa vía evadir lo que puede resultar ofensivo, lesivo para los demás.

Una de las formas casi sacramentales con las que el pueblo se ríe del poder, de sus formas, de sus autos de fe y sus artilugios, se establece en la sátira. Esta se vuelve entonces una suerte de reivindicación popular a través de la imaginación. Como ocurre con una contra-fábula de Gesualdo Bufalino que transforma la realidad sólo porque los oyentes han sido bien educados en la obediencia y en la conmiseración.

Dice la pequeña parábola de Bufalino: «¡El rey está desnudo!, gritó el niño. No era cierto, pero nadie entre la multitud tiene el valor de contradecir a un niño ciego».

La verdad es que un tema tan amplio como el mundo, tan ancho a la vez y tan ajeno como es el de la literatura de o con humor, no permite otra cosa que señalar sino algunos momentos que permanecen en la memoria o en los libros, que también son memoria.

Creo que hay que obrar como en una antigua escena de la comedia del arte que ha sido usada para señalar la temeridad de escribir sobre el teatro del mundo.

Decía la historiadora Margot Bertold que ante la imposibilidad de abarcar en una historia del teatro un arte que es tan viejo como

la humanidad misma, hay que hacer lo que escenificaba un bufón en el tablado de una obra. El pragmático y recursivo bufón pretende vender con toda la seriedad de los negocios de inmuebles, una casa. «La pondera en los términos más encomiásticos y, como prueba de sus palabras trae consigo una de sus piedras».

Con la temeridad de hablar del humor en la literatura ocurre lo mismo: sólo podemos traer a la escena unas cuantas piedras del gran edificio literario del mundo. Piedras, ladrillos, lajas que yo he querido cambiar por verdaderos talismanes, por elementos prodigiosos que nos ayudan a sobrellevar la fatuidad del mundo. Y a soportar el aire mefítico que envilece estos tiempos.

No me queda más que señalar desde la infidencia la importancia que para mí tiene el humor.

Ángel de la guarda, el humor me ha salvado frente a los embates de un país donde no podría vivirse si no se contara con su extraña y gruesa coraza.

El humor es lo que me ha permitido trabajar varios años en un periódico aún después de recordar una frase de Guido Ceronetti citada por Cioran en sus *Ejercicios de Admiración*: «¿cómo una mujer embarazada puede leer un periódico sin abortar inmediatamente?

El humor me ha salvado del miedo en un país cruento, campo de guerra. El humor me ha resguardado de enemistades aunque también me las ha granjeado, campo de guerra.

El humor me permite burlarme de mí mismo, espejo insumiso, cóncavo y esperpéntico.

El humor entra a saco contra un país de políticos llenos de vacío, anómalo guerrero. El humor atempera mis torpes anhelos de trascendencia, guardián severo.

El humor me hace orarle a un dios estrábico y casero para que su risa se ponga de mi parte.

El humor me hace pedirle a no sé quién, tal vez al santo de los acosados por los dogmas, sin tregua pero también sin las mascaradas del drama, que a cada tanto aparezca en casa tendiéndome la mano con un sencillo talismán en forma de libro o de algo parecido

La sonrisa de la poesía

Gioconda Belli

LA POETA NICARAGÜENSE GIOCONDA BELLI RESCATA, DENTRO DE LA POESÍA DE SU PAÍS, EL VALOR DEL HUMOR COMO FUERZA POÉTICA CAPAZ DE PENETRAR EN LAS MÁS DIVERSAS REALIDADES.

1. El País que ríe

No voy a reclamar para mi país, Nicaragua, el premio para el más azotado y sufrido del continente Americano, porque siendo un país latinoamericano la competencia es feroz. Nicaragua podría quizás ganar la competencia si se dividiera la desgracia nacional entre el número de habitantes. Con sólo cinco millones de nicaragüenses, la cuota por cabeza sería quizás superior a la de Argentina, Colombia o Chile, pero aún este truco dudo que resultara pues la competencia en Centroamérica también es durísima y el número de habitantes no es tan desigual y eso de cuantificar el dolor y asignarles cuota a cada quien requeriría de mí un conocimiento de estadísticas y matemáticas del que carezco.

Aún así, Nicaragua tiene en su haber desastres naturales y políticos de tal magnitud que le hemos dado a llamar el País de Sísifo. No hemos terminado de salir de una desgracia y llevar la piedra de regreso a la cumbre de la montaña cuando ésta vuelve a rodar para abajo y allá vamos nosotros a empujarla de nuevo con la esperanza de que será la última vez que lo hagamos.

Somos pues un país de sobrevivientes, sobrevivientes de las catástrofes, pero también de las esperanzas malogradas. Y eso quizás haga el dolor más grande, porque si bien los demás países han tenido incontables desgracias, pocos como Nicaragua han tenido

el privilegio de echar a volar la esperanza sin pudor y sin miedo, como lo hicimos nosotros después de la tiranía somocista.

Si la poesía y el arte se alimentan de la experiencia humana, Nicaragua tendría que haberle disputado a la Argentina el origen del tango. La paradoja es que nada hay más lejano al drama que el carácter nicaragüense. Como decía uno de nuestros grandes poetas, Carlos Martínez Rivas, los nicas hacemos nuestro agosto en la tragedia. Agosto es un mes de fiesta popular y por eso el poeta lo utiliza en ese verso, para remarcar el espíritu festivo nacional que permanece incólume aún en medio de los mayores infortunios. Hacemos fiesta de la tragedia; somos un pueblo de risa fácil, de chistes y de una irreverencia secular. Creo que Nicaragua es el único país del mundo que no ha respetado ni al mismo Papa.

Debo reconocer que, antes, esta cualidad jovial de mi país me parecía más simpática que ahora, pues he empezado a sospechar que nos reímos porque creemos poder burlar la realidad o encantarla con nuestras gracias, pero al final la realidad nos alcanza y la Piedra de Sísifo nos da en los dientes.

Creo que a estas alturas de la historia ya no nos quedan dientes, ni huesos sanos y no extrañaría ver un cambio súbito en la cultura nacional, que nos transporte de la risa a la depresión colectiva y nos convierta en el país de los suspiros. Porque en estos días, como diría Rubén: «la Princesa está triste»

La tradición de irreverencia y humor –que es común a otros países latinoamericanos, pienso especialmente en Colombia– tiene en Nicaragua otra característica distintiva y es la naturaleza jovial y amable del juego lúdico. El humor negro, la burla mordaz, el escarnio, poco se practica. El humor nicaragüense, por lo general es más bien juguetón: más que al ridículo apunta a la diversión, a la demostración de ingenio, a la chispa, y a reírse de uno mismo.

Es precisamente esta característica, pienso, la que ha contribuído a que este espíritu lúdico se haya introducido sin esfuerzo en la poesía nicaragüense, posterior a Rubén Darío.

2. Vanguardias Literarias

El padre de la sonrisa de la poesía nicaragüense fue un poeta maravilloso, Don José Coronel Urtecho. Cuando yo lo conocí ya

tendría unos setenta y tantos años. Usaba siempre pantalones negros, camisa blanca y llevaba una boina vasca sobre el pelo blanco que usaba lo suficientemente largo como para distinguirse de otros hombres de su edad, sin parecer hippie. En 1929, influenciado por las gestas de vanguardia europeas y americanas, Don José inició el Movimiento de Vanguardia en Nicaragua, con una Oda a Rubén Darío, en la que, en un imaginario diálogo, se burla de ese ícono de nuestra literatura que, hasta entonces, nadie se había atrevido a tocar ni con el pétalo de una rosa, y cuya influencia había marcado con hierro la poesía nicaragüense hasta entonces.

(Acompañamiento de papel de lija)

Burlé tu león de cemento al cabo.
Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas,
i no de perlas. Te amo.
Soy el asesino de tus retratos.
Por vez primera comimos naranjas.
Il n'y a pas de chocolat —dijo tu ángel de la guarda.

Ahora podías perfectamente
mostrarme tu vida por la ventana
como unos cuadros que nadie ha pintado.
Tu vestido de emperador, que cuelga
de la pared, bordado de palabras,
cuánto más pequeño que ese pajama
con que duermes ahora,
que eres tan sólo un alma.

Tú que dijiste tantas veces «Ecce
Homo» frente al espejo
i no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de esto
(mármol bajo el azul) en tus jardínes
–donde antes de morir rezaste al cabo–

donde yo me paseo con mi novia
i soy irrespetuoso con los cisnes.

(Con pito)

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte i cinco. Amén.

José Coronel había nacido en 1906, provenía de una familia de renombre de Granada y, como muchos de los miembros de esta generación de Vanguardia, recibió una sólida educación humanista y clásica en un colegio que los Jesuitas tenían a la orilla del Gran Lago de Nicaragua.

Ese colegio era realmente especial y no sé qué espíritu lo habitaría porque produjo varios de los mejores poetas que hemos tenido, entre ellos, Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas.

De Coronel, su contemporáneo y compañero de aventuras poéticas, Luis Alberto Cabrales dijo que: «Riéndose de la inmortalidad literaria, la juventud se ha puesto a jugar con el momento. Y con todo el mundo. Incluso con los grandes hombres. José Coronel Urtecho se burló de Rubén Darío. Hizo bien. Los fetiches habían hecho de nuestro gran poeta una especie de Buda hierático intocable. Era necesario ponerlo en su lugar, humorizarlo.»

Fue Coronel Urtecho quien desarrolló el concepto «deportivo» de la poesía, la poesía como *sport.* Dijo «hoy se escribe por *sport,* antaño por *fazer* y dar alegría». Sin asomo de modestia declara que él, Manolo Cuadra y Luis Alberto Cabrales (otros dos miembros del grupo), son los mejores poetas de Nicaragua. «Sin pretensiones...Como si yo dijera que somos el mejor club de futbol. La poesía es sólo un deporte espiritual, una bonita manía».

El grupo que a menudo se reunía en lo alto de una de las torres de la iglesia colonial de La Merced en Granada, procedió a fundar la Anti-Academia Nicaragüense, con un manifiesto que proclamaba que entre sus objetivos estaban crear «una literatura vernácula.

verdaderamente libre, personal y juvenil y acabar con el espíritu formalista y estéril representado en la Academia de la Lengua.

Las travesuras de estos infantes terribles, son parte del anecdotario de la historia de la literatura nicaragüense, pero su importancia rebasa la mera existencia de esta leyenda urbana pues fueron ellos, y Coronel Urtecho especialmente, quienes se adjudicaron como tarea el dar a conocer a los poetas y escritores nuevos de España, Manuel Altoaguirre, Pedro Salinas, Gerardo Diego, la entera generación del 27 y también la del 98. También divulgaron y tradujeron la poesía francesa del surrealismo, el dadaísmo, el cubismo, Claudel, Valéry, Apollinaire y más adelante la poesía nueva norteamericana. Coronel diría en 1950, «si alguna parte he tenido en orientar a ciertos jóvenes de nuestro país fue solamente darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros y nuevos y poco familiares como T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings o William Carlos Williams».

Del modernismo, la poesía nicaragüense se pasó a la sencillez coloquial del verso libre y concibió el oficio poético como una función social. Las premisas de los vanguardistas: de ir contra, «el amado enemigo Rubén Darío, el espíritu burgués, la intervención norteamericana y a favor de la gesta patriótica de Augusto César Sandino y de lo nicaragüense», como bien dice el investigador Jorge Eduardo Arellano, sacudieron el anquilosamiento en que habían caído las artes y las letras bajo el peso de la sombra de Darío y abrieron el ancho y fértil espacio que llevó a lo que sólo puedo nombrar como «explosión» de la poesía nicaragüense en las generaciones que siguieron.

La pregunta de cuál es la causa de que hayan tantos poetas en Nicaragua, creo que hay que referirla a esta influencia salutoria de los vanguardistas que supieron romper en su momento con Darío, usando el humor y no la amargura para poner distancia, no del aliento de su poesía extraordinaria, pero sí de unas formas que habían dejado de obedecer a los ritmos y retos de la modernidad.

Igualmente, los vanguardistas marcaron una «actitud vital» que siguió siendo válida en Nicaragua hasta el fin de la revolución sandinista en 1990, y era la vinculación del poeta a la realidad nacional.

La única salvedad que yo haría sobre los beneficios de los vanguardistas es quizás que no solucionaron el problema de las influencias, sino que tomaron el lugar de Darío para marcar el rumbo de quienes los siguieron. Su influencia persiste hasta nuestros días. Pero quizás, como suele decir, mi amigo, el poeta Francisco de Asís Fernández, «hay que decir que uno es hijo de alguien para que no se diga que uno es hijo de puta». Y a propósito de esto, quisiera anotar un paréntesis en este devenir literario de Nicaragua. La generación de poetas jóvenes post-revolucionarios, nos pasa factura a cuantos nos involucramos en la revolución, por considerar que pusimos la poesía excesivamente al servicio de la política. Este rechazo les ha dejado un único referente: el poeta Carlos Martínez Rivas, el único entre la Vanguardia y la generación del setenta, que no tuvo una posición política; un poeta «maldito» en cuanto a su actitud existencial, magnífico y hermético. Me atrevería a decir que él es el padre de la actual poesía joven nicaragüense y que de su sombra tendrán que apartarse estos jóvenes, eventualmente, para recuperar la vitalidad y novedad histórica de la tradición poética de nuestro país.

Martínez Rivas, sin embargo, fue un gran juguetón de la poesía. En su obra, la palabra es puro juego y expresa esa vocación puramente estética donde no cabe otra misión que la de escribir y cincelar lo escrito.

No soy ni quiero
ser un guerrero.
Ni su escudero,
aunque buen caballero
fuera. Ni caballero
de escudo y fuero
soy. Sino un cualquiera
del oficio de Homero

Era de todos conocido que Carlos volvía y retornaba sobre sus poemas, de manera que hay incontables versiones de algunos. Era, además, obsesivo con la exactitud y se disgustaba tanto con los errores de los suplementos literarios que les exigía que publicaran sus textos directamente de sus manuscritos. A su muerte sólo

había publicado un libro, *La insurrección solitaria*, pues no confiaba que los editores no hicieran erratas.

Ernesto Cardenal fue discípulo de Coronel Urtecho y la poesía de Cardenal, sobre todo sus poemas de juventud, sus epigramas, rezuman una sonrisa no por tímida, menos desparpajada. Y es interesante notar en Cardenal, ya entonces, la convicción –que le venía de Coronel– de que lo que ellos estaban haciendo era importante, cambiaría la faz de la poesía nicaragüense y que, por tanto, no les competía asumir la falsa modestia burguesa que disfraza la arrogancia con una pose de humildad. Veamos este epigrama de Cardenal.

Cuídate, Claudia, cuando estés conmigo,
porque el gesto más leve, cualquier palabra, un suspiro
de Claudia, el menor descuido,
tal vez un día lo examinen eruditos,
y este baile de Claudia se recuerde por siglos.

Claudia, ya te lo aviso.

De estos cines, Claudia, de estas fiestas,
de estas carreras de caballos,
no quedará nada para la posteridad
sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia
(si acaso)
y el nombre de Claudia que yo puse en esos versos
y los de mis rivales, si es que yo decido rescatarlos
del olvido, y los incluyo también en mis versos
para ridiculizarlos.

Pero tiene otros, mis preferidos, donde deja de jugar con las poses.

Me contaron que estabas enamorada de otro
y entonces me fuí a mi cuarto
y escribí ese artículo contra el Gobierno
por el que estoy preso.

Yo he repartido papeletas clandestinas,
gritado: VIVA LA LIBERTAD! En plena calle
desafiando a los guardias armados.
Yo participé en la rebelión de abril:
pero palidezco cuando paso por tu casa
y tu sola mirada me hace temblar.

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
yo porque tú eras lo que yo más amaba
y tú porque yo era el que te amaba más.
Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
porque yo podré amar a otras como te amaba a ti
pero a ti no te amarán como te amaba yo.

El vínculo juvenil de Cardenal con José Coronel, con quien tendría una amistad de toda la vida, se ve claro leyendo un epigrama de Coronel:

ESCRITO EN LA CORTEZA DE UNA CEIBA

Esta ceiba que da sombra a mi casa
es propiamente heráldica. Sería
el emblema perfecto de tu escudo
si esto que grabo aquí fuera tu lema:
Ella no sabe lo que de ella escribo
pues ser lo que es y no saberlo es ella.

Una particularidad del Poeta Coro, como le decíamos, era que fue feminista antes de que existiera el feminismo. No fue necesariamente mérito de él, sino probablemente de la mujer que escogió, María Kautz, una mujer de leyenda que manejó la hacienda Las Brisas, al lado del Río Frío en la frontera con Costa Rica, donde vivían. Mientras él leía y escribía en su biblioteca de la casa sencilla, amarilla, montada sobre pilotes, ella se hacía cargo de la hacienda. Uno de los poemas más bellos que se han escrito en mi país, lo escribió él a su mujer. En su «Pequeña Biografía de mi mujer» , Coronel la describe así en este fragmento:

Mi mujer era roja como una leona
era campeona de basket—ball y vivía en el río

en una hacienda de ganado que ella personalmente manejaba
porque hacía las veces del padre en su familia de cinco mujeres
Y también manejaba una lancha motora
Porque también era mecánica y marinera
Como lo es todavía
Maestra en toda clase de artes y oficios
Más que cualquier obrero o cualquier artesano
Mucho mejor trabajadora que las señoras y mujer que las criadas
Pues no sólo maneja una casa sino que la hace con sus propias manos y la llena de cosas que ella misma fabrica, desde las sillas y las mesas
hasta las camas y la ropa
Y la llena de vida
Ella prepara toda la madera
Es carpintera de artesón, carpintera de banco y carpintera de rivera
Desde muchacha fue maderera y tuvo cortes de madera
En las selvas de La Azucena, como también en la margen
izquierda del río, en la propia frontera, no sólo en
territorio de Nicaragua sino también de Costa Rica
Lo que le dio dolores de cabeza con los ladrones y hasta
dificultades con las autoridades
Era cuando tenía su tractor Cartepillar D4
Con el que trabajaba en El Almendro y en las márgenes
del Oyate y el Tepenaguasape....

Pasa directamente a la cocina, pues aunque no le gusta cocinar, es una insigne cocinera
Hay que ver una mesa puesta por ella
En su finca Las Brisas
Con la misma maestría que una cuchara de albañilería o el
motor de la luz y su máquina de coser maneja la cuchara

3. Consecuencias: El humor en la poesía femenina

Sería quizás por esa vida con una mujer con roles absolutamente fuera de lo común que Coronel Urtecho fue un promotor incansable de las mujeres poetas.

Fue él quien censuró en Nicaragua el uso del femenino «poetisas» con que antes se designaba a las poetas.

En los años 70, al amparo de las corrientes de la liberación femenina que nos llegaban, sobre todo, de Estados Unidos, hubo una floración de poetas mujeres en el país. Sus poemas empezaron a aparecer en el suplemento cultural del *Diario La Prensa*, que era dirigido por Pablo Antonio Cuadra, otro gran poeta de la Generación de Vanguardia. Tanto él como José Coronel, acogieron el surgimiento de estas nuevas voces, no como patriarcas condescendientes, sino con una verdadera apreciación de lo novedoso que aportaban a la literatura nicaragüense. Porque verdaderamente –y dejo aparte la modestia para enunciarlo– las mujeres que empezamos a escribir entonces incorporamos a la literatura nacional una visión y una estética que, sin renegar o hacer un quiebre radical con la literatura precedente, significaba una innovación. Como en muchas literaturas, los siglos XVIII, XIX y los principios del XX si acaso muestran en las antologías de poesía uno o dos nombres femeninos. En nuestro caso, las únicas mujeres que habían llegado a ser consideradas antologables desde los años 30 hasta casi los 70 eran dos: María Teresa Sanchez y Mariana Sansón. El 70 cambió esa situación para siempre.

Y la poesía de las mujeres entonces no sólo nombró el mundo desde una perspectiva femenina, sino que hizo amplio uso de esa «sonrisa», a veces afable, a veces irónica, para designar su condición marginal y rebelarse contra ella.

Esa libertad con que actuamos y nos movimos las poetas que nos iniciamos entonces fue secundada por estos maestros, con gran entusiasmo. Yo recuerdo que Coronel me invitó a visitarlo pues quería conocerme y yo, que tenía 20 años, lo escuché hablarme, no como maestro o profesor, sino como un colega interesado en mi trabajo. El era muy divertido y creo que por ser tan buen conversador, no escribió tanto como debió haber escrito, pues prefería pasarse la vida hablando con otros a pasarse la vida escuchándose a sí mismo en la íngrima soledad de su mente. El hablaba y hablaba y filosofaba y al poco rato uno se sentía cómodo y feliz, porque él tenía, además, el don de la felicidad; sabía ser feliz a conciencia.

Y esa felicidad creo que era importante, que lo fue al menos en mi caso, porque no comunicaba la idea bohemia del oficio poético que suele ponerse de moda, generación tras generación, entre los jóvenes. Esa idea de que para escribir buena poesía se necesita sufrir y retorcerse las manos frente a la página blanca, y no bañarse y andar todo despeinado o vestido de negro, como los poetas «malditos». A mí me gustó más bien, iba más conmigo, la actitud vital de aquel hermoso setentón que tenía los ojos más pícaros y entendidos del mundo y que manejaba su prodigiosa erudición, no como un arma como la manejan muchos, sino como un gozo; porque le daba gozo, se le veía el gozo, cuando hablaba de Lope o de Quevedo y los recitaba en alta voz, y creo que de ese colocarse frente a la poesía con el asombro de un niño, aprendimos las poetas de mi generación a no temerle a la palabra y a no sentir que para atrevernos a ser poetas debíamos ser eruditas, filólogas o doctoras en literatura. Porque la verdad era y es que entre la maternidad, el trabajo y la conspiración, quedaba poco tiempo para cultivar una erudición semejante a la que hacían alarde los hombres poetas, jóvenes como nosotras, pero que habían tenido esposas y mamás y secretarias que los dejaban dedicarse a ellos al estudio y a la lectura, más que a nosotras que siempre andábamos peleándonos con la culpa y el tiempo.

Decía que la poesía de las mujeres en Nicaragua ha usado el humor y la ironía para referirse a la condición femenina dentro de la sociedad. Una de las pioneras en este sentido y a la que hay que darle crédito por su atrevimiento y desparpajo, es la Guatemalteca, Ana María Rodas. Su poemario: *Poemas de la Izquierda Erótica*, anduvo de mano en mano en la Managua de aquellos años y, en cierta forma, marcó el horizonte del terreno inexplorado que era aquello de escribir, no como la mujer etérea y «femenina» que nos habían enseñado a ser, sino como las de pecho en pecho que éramos. Les leo dos poemas de ella para que entienda a lo que me refiero, pues en esto de la poesía, siendo poeta, no creo en los análisis doctos, sino en lo que el poema dice por sí mismo. De allí que esta conferencia-lectura de poemas, está a punto de convertirse sólo en lo último. Ana María Rodas, allí les va:

Domingo 12 de septiembre, 1937
a las dos de la mañana: nací.

De ahí mis hábitos nocturnos
y el amor a los fines de semana.
Me clasificaron: nena, rosadito.
Boté el rosa hace mucho tiempo
y escogí el color que más me gusta,
que son todos.
Me acompañan tres hijas y dos perros:
lo que me queda de dos matrimonios.
Estudié porque no había remedio,
afortunadamente lo he olvidado casi todo.

Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro, más accesorios
Todo funciona en orden, por lo tanto,
río, grito, insulto, lloro y hago el amor.

Y después lo cuento.

Y este otro:

De acuerdo,
soy arrebatada, celosa,
voluble
y llena de lujuria.

¿Qué esperaban?

Que tuviera ojos,
glándulas,
cerebro, treinta y tres años
y que actuara
como el ciprés de un cementerio?

Es una lástima, y no entiendo por qué, que este poemario no se conozca casi nada en el mundo de habla hispana, porque es una muestra deliciosa de cómo el humor, esa sonrisa que le venía yo agradeciendo, para el caso de Nicaragua, a la generación de Vanguardia en mi país, ha sido un modo idóneo para que la poesía

diga lo que largos y complejos manifiestos feministas dicen en muchas palabras.

Termino, leyéndoles poesía para que sonrían. Eran tantas las posibilidades que se me presentaron cuando empecé a indagar sobre la risa y la sonrisa –no saben ustedes cuántos tratados se escribieron desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVII sobre el origen de la risa– que opté por darles este ceñero panorama del legado en mi país de un poeta que supo sonreír y ser feliz.

En cuanto a la poesía de las mujeres nicaragüenses, entenderán, sin más explicaciones de mi parte su aporte sonriente al feminismo.

De Daysi Zamora, nicaragüense de la generación del 70

CUANDO LAS VEO PASAR

Cuando las veo pasar alguna vez me digo: qué sentirán
ellas, las que decidieron ser perfectas conservar a toda costa
sus matrimonios no importa cómo les haya resultado el marido
(parrandero mujeriego jugador pendenciero
gritón violento penqueador lunático raro algo anormal
neurótico temático de plano insoportable
dundeco mortalmente aburrido bruto insensible desaseado
ególatra ambicioso desleal politiquero ladrón traidor mentiroso
violador de las hijas verdugo de los hijos emperador de la casa
tirano en todas partes) pero ellas se aguantaron
y sólo Dios que está allá arriba sabe lo que sufrieron.

Cuando las veo pasar tan dignas y envejecidas,
los hijos las hijas ya se han ido en la casa sólo ellas han quedado
con ese hombre que alguna vez quisieron (tal vez ya se calmó
no bebe apenas habla se mantiene sentado frente al televisor
anda en chancletas bosteza se duerme ronca se levanta temprano
está achacoso cegato inofensivo casi niño) me pregunto:

¿Se atreverán a imaginarse viudas, a soñar alguna noche que son libres
y que vuelven por fin sin culpas a la vida?

PRESCRIPCIÓN

Ni acupuntura,
ni té de hierbas,
ni antidepresivos,
ni inyecciones —señora—
la jaqueca se cura solamente
dejando a su marido.

De Blanca Castellón

LA LISTA

Estoy clara:
para amar hay que admirar

y es por eso que inicio
el inventario de tus dones

incluyo
gestos
acciones
el ancho de tu espalda
tu mano abierta
dispuesta a la caricia

el derroche con que usas
el jabón cuando te bañas

haciendo mucha espuma
en tus orejas y en el vello
que te cubre todo el cuerpo

y descubro que en ti
todo es admirable
motivo de mi asombro
y mi deseo

desde la punta de tu prisa
hasta el extremo de tu inercia
cuando después de un día largo
consigues relajarte
frente al televisor.

De Claribel Alegría

CARTA A UN DESTERRADO

Mi querido Odiseo:
ya no es posible más
esposo mío
que el tiempo pase y vuele
y no te cuente yo
de mi vida en Itaca.
Hace ya muchos años
que te fuiste
tu ausencia nos pesó
a tu hijo y a mí.
Empezaron a cercarme
pretendientes
eran tantos
tan tenaces sus requiebros
que apiadándose un dios
de mi congoja
me aconsejó tejer
una tela sutil
interminable
que te sirviera a ti
como sudario.
Si llegaba a concluirla
tendría yo sin mora
que elegir un esposo.
Me cautivó la idea
al levantarse el sol
me ponía a tejer
y destejía por la noche.

Así pasé tres años
pero ahora, Odiseo,
mi corazón suspira por un joven
tan bello como tú cuando eras mozo
tan hábil con el arco
y con la lanza.
Nuestra casa está en ruinas
y necesito un hombre
que la sepa regir.
Telémaco es un niño todavía
y tu padre un anciano.
Preferible, Odiseo,
que no vuelvas
de mi amor hacia ti
no queda ni un rescoldo
Telémaco está bien
ni siquiera pregunta por su padre
es mejor para ti
que te demos por muerto.
Sé por los forasteros
de Calipso
y de Circe.
Aprovecha, Odiseo,
si eliges a Calipso
recobrarás la juventud
si es Circe la elegida
serás entre sus cerdos
el supremo.
Espero que esta carta
no te ofenda
no invoques a los dioses
será en vano
recuerda a Menelao
con Helena
por esa guerra loca
han perdido la vida
nuestros mejores hombres
y estás tú donde estás.

o vuelvas, Odiseo,
te suplico.

Tu discreta Penélope

De Gioconda Belli

DE NOCHE,
LA ESPOSA ACLARA

No.
No tengo las piernas de la Cindy Crawford.
No me he pasado la vida en pasarelas,
desfiles de modas, tostada bajo las luces de los fotógrafos.
Mis piernas son anchas ya llegando a la cadera,
y a pesar de mis múltiples intentos
por ponerme trajes aeróbicos y tirarme en el suelo a sudar,
no logro que pierdan esa tendencia a ensancharse,
como pilares que necesitaran jugoso sustento.

No.
No tengo la cintura de la Cindy Crawford
Ni ese vientre perfecto, liso y ligeramente cóncavo,
con el ombligo deslumbrante en el centro.
Alguna vez lo tuve. Alguna vez presumí de esa región de mi anatomía.
Fué antes de que naciera Camilo,
antes de que él decidiera apresurarse a nacer
y decidiera entrar al mundo de pie;
antes de que la cesárea
me dejara cicatriz.

No.
No tengo los brazos de la Cindy Crawford
Tostados, torneados, cada músculo fortalecido con el ejercicio indicado,
las pesas delicadamente balanceadas.
Mis brazos delgados no han desarrollado más musculatora
que la necesaria para marcar estas teclas,

cargar a mis hijos, cepillarme el pelo,
gesticular discutiendo sobre el futuro,
abrazar a los amigos.

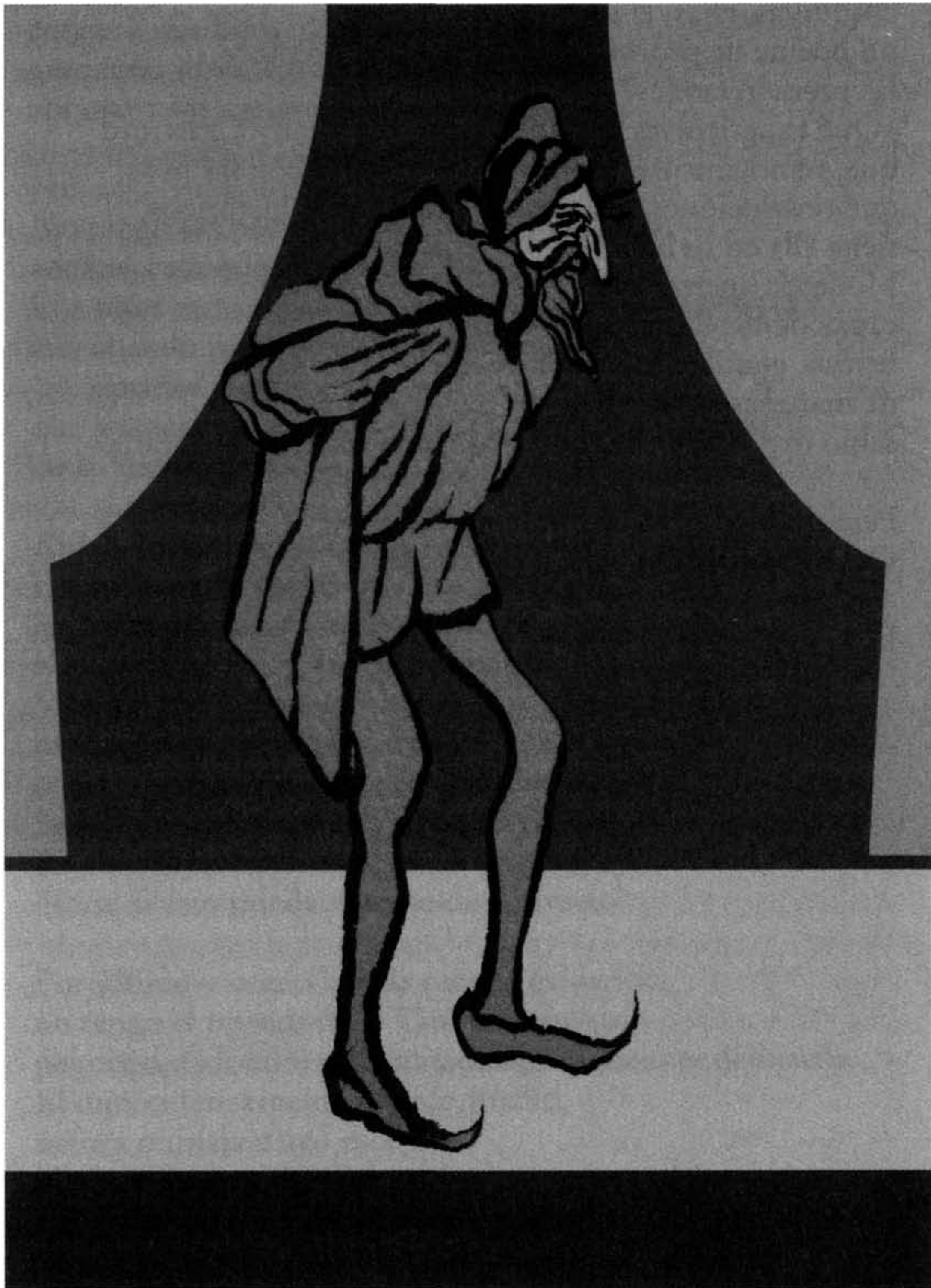
No.
No tengo los pechos de la Cindy Crawford,
anchos, redondos, copa B o C.
Los míos nunca han sido muy lucidores en los escotes,
aún cuando mi madre me asegurara
    –madre al fin–
que los pechos, así separados, eran los pechos griegos
de la Venus de Milo.

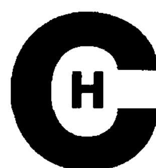
Ah! Y la cara, la cara de la Cindy Crawford, ni se diga.
Ese lunar en la comisura de la boca,
las facciones tan en órden, los ojos grandes,
el arco de las cejas, la nariz delicada.
Mi cara, por la costumbre, ha terminado por gustarme:
los ojos de elefante, la nariz con sus ventanas de par en par,
la boca respetable, después de todo sensual.
Se salva el conjunto con la ayuda del pelo.
En este departamento sí puedo aventajar a la Cindy Crawford.
No sé si esto pueda servirte de consuelo.

Por último y como la más pesada evidencia,
no tengo el trasero de la Cindy Crawford:
pequeño, redondo, cada mitad exquisitamente delineada.
El mío es tenazmente grande, ancho,
ánfora o tinaja usted escoja.
No hay manera de ocultarlo
y lo más que puedo es no tenerle verguenza,
sacarle provecho para leer cómodamente sentada
o ser escritora.
Pero decime:
¿Cuántas veces has tenido a la Cindy Crawford
a tus pies?
¿Cuántas veces te ha ofrecido, como yo, ternura en la mañana,
besos en la nuca mientras dormís,

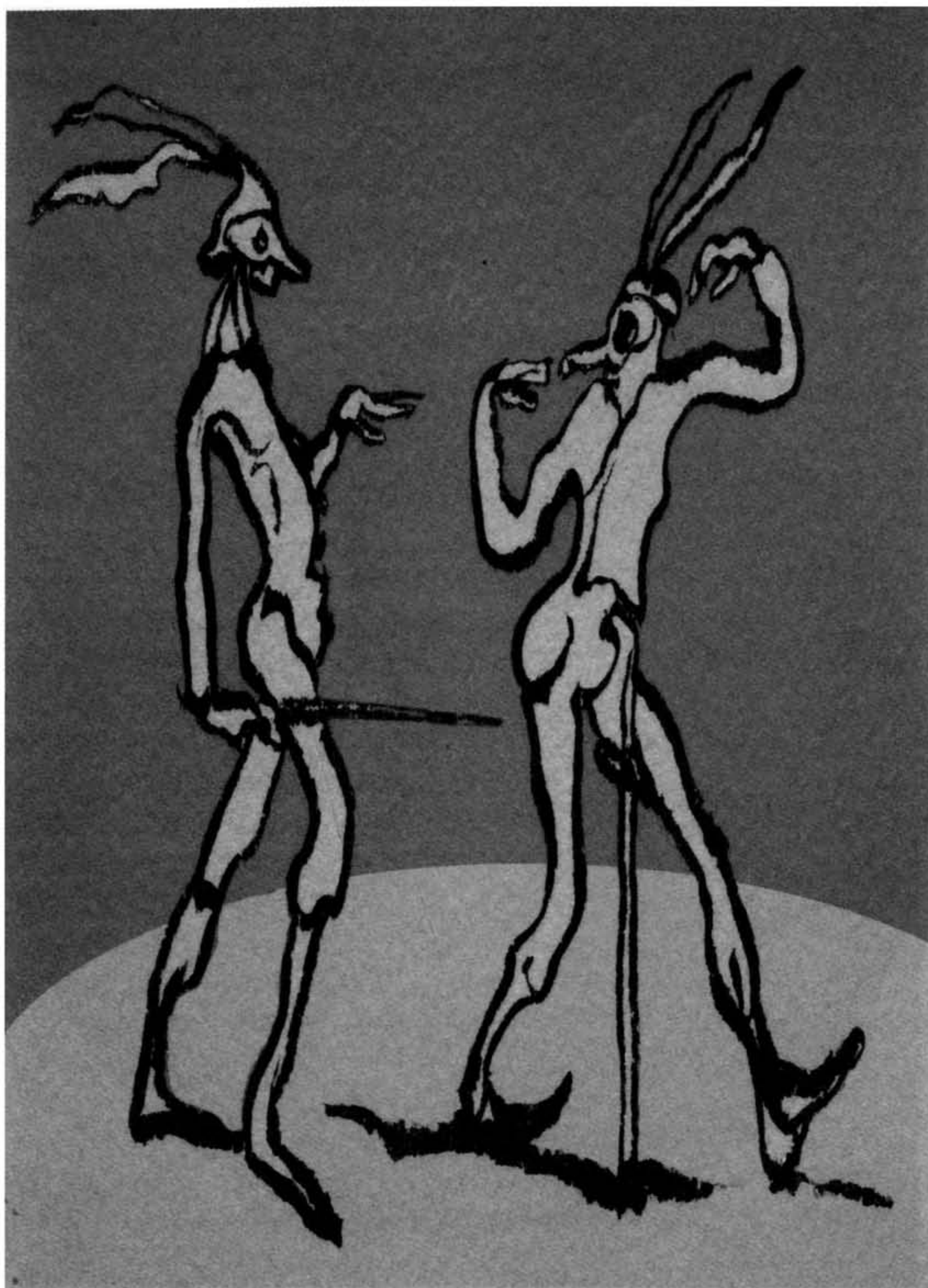
cosquillas, risas, el sorbete en la cama,
un poema de pronto, la idea para una aventura,
las premoniciones?
¿Qué experiencias te podría contar la Cindy Crawford
que, remotamente, pudieran compararse con las mías,
qué revoluciones, conspiraciones, hechos históricos,
tiene ella en su haber?
Modestia aparte, ¿será su cuerpo tan perfecto
capaz de los desaforos del mío,
brioso, gentil, conocedor de noches sin mañana,
de mañanas sin noche,
sabio explorador de todos los rincones de tu geografía?

Pensalo bien. Evaluá lo que te ofrezco.
Cerrá esa revista y vení a la cama





Mesa revuelta



El cine en nuestro lenguaje

Jose Luis Borau

PUBLICAMOS EL DISCURSO DE ENTRADA DEL DIRECTOR DE CINE JOSÉ LUIS BORAU EN LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Y LA RESPUESTA DE MARIO VARGAS LLOSA.

Al cabo de un siglo largo de vida, el cine ha marcado la forma de hablar y de escribir con huellas más abundantes y profundas de lo que pudiera parecer a simple vista.

Sin caer en el vicio de las comparaciones ni menos aún en tipo alguno de recuento, bien cabría afirmar que el cine no queda a la zaga del Teatro o de los Toros –las grandes diversiones históricas del pueblo español– en cuanto a riqueza de vocabulario y de expresiones nacidas, como en aquellos terrenos, al calor del duro oficio de fascinar y, por supuesto, al entusiasmo de los seducidos.

Dado que, pese a tamaño filón linguístico, se aprecia una notoria falta de interés por el fenómeno, sin trabajos donde quede registrado con cierto detalle, decido adentrarme en tan densa maraña aun sabiendo de antemano que no habré de llegar muy lejos, dada la brevedad del tiempo con que se cuenta y la escasez del bagaje disponible.

Pero el tema encaja con la profesión ejercida durante cuarenta años largos por uno y, miel sobre hojuelas, con una parte de la de su ilustre antecesor en este mismo sillón «B» mayúscula que el azar académico parece habernos deparado a los dos. Y como alguien enseñó que los caminos sólo se hacen al andar, es decir, echándose al monte, ahí vamos. No sin agradecer antes la confianza de ustedes, señores académicos, en particular la de aquellos que airearon mi nombre como apto para sustituir a quien, de hecho, todos seguimos considerando insustituible.

Generosa y, a mi modo de ver, un tanto arriesgada iniciativa que obliga a no defraudar por encima del propio orgullo o interés. Poniéndonos en su camisa, pienso que los proponentes deberían sentirse bastante más inquietos de lo que uno se halla ahora; pero no los veo así, lo cual redobla el estupor con que recibí la noticia y dice poco en favor de su prudencia aunque mucho de la largueza con que me siguen considerando. Hablo del arquitecto don Antonio Fernández Alba, del humorista don Antonio Mingote y del filósofo don Emilio Lledó, punteros todos dentro de sus respectivas esferas que rompieron lanzas en favor del académico en ciernes dejándolo deudor, es decir tocado, de por vida. Ojalá consiga rayar a la altura de tales esperanzas o, cuando menos, rozarlas. Uno conoce sus límites mejor que nadie, y justo por eso, desconfía de sí mismo como quien más.

Durante la primavera de 1998, en busca de una mayor relevancia para el cine español según era mi obligación por entonces*, decidí consultar con nuestro presidente de honor, el admirado don Luis García Berlanga, la conveniencia de dirigirnos a esta Casa en busca de un definitivo reconocimiento literario para el cuerpo de guionistas; escritores de una pieza se mire por donde se mire pues a su costa corre, nada más y nada menos, el trabajo de dar con un tema, inventar los personajes correspondientes, envolverlos en las acciones obligadas y dejar que ellos mismos se expliquen con arreglo a lo que son y representan en la fábula. Casi cuarenta años atrás, en 1960, la Académie Française, madre de todas si vamos a ver, había recibido con los máximos honores a quien durante mucho tiempo se consideró figura principal de la cinematografía vecina, el guionista y realizador René Clair. Y ambos, Berlanga y uno mismo, coincidimos en que era hora ya de que en ésta cundiera el ejemplo.

Su director por aquellos días, don Fernando Lázaro Carreter, introductor de tantas innovaciones y mejoras en la institución, se mostró de total acuerdo con nuestra solicitud; más aún, confesó que ya se habían barajado algunos nombres al respecto, los de don

---

* Por entonces el disertante presidía la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Luis García Berlanga era, y sigue siendo, su presidente de honor.

Fernando Fernán-Gomez y el del propio Berlanga, sin ir más lejos. ¿Y en quien han pensado ustedes?– preguntó. Le contestamos que en Rafael Azcona porque, sin menospreciar el talento poliédrico de Fernán-Gómez, o a causa precisamente del mismo, que le llevaría a destacar desde muy distintos ángulos –como así fue–, Azcona ostentaba el de guionista por antonomasia, pues había relegado cualquier trabajo de índole creativa a favor de éste. Su integración académica supondría un reconocimiento sin vuelta de hoja de la naturaleza literaria del oficio.

Pero Rafael, aun agradeciendo el honor, se negó en redondo a aceptarlo. Según él, no se veía con temple académico ni se sentía en condiciones de pronunciar un discurso en público, y menos aún de discutir alrededor de una mesa ovalada respecto a cualquier locución en juego como seguramente le habría tocado a continuación.

A la vista de ello, acordamos comunicar a Lázaro Carreter que dábamos por buena su propuesta. Fernán-Gómez habría de aceptarla, por el contrario, de muy buen grado y en el acto –¿para qué voy a andar con cantinfleos ni de si sí ni de si no?, dijo– siendo ya el resto Historia. Lástima que la enfermedad sobrevenida poco después, impidiera el doble disfrute por mucho tiempo. Disfrute por parte de Fernando de la Academia, donde declaró en varias ocasiones sentirse muy a gusto, y de la Academia con su presencia, tal y como cabía esperar de la sabiduría empírica, el sentido del humor y la originalidad de sus razonamientos, desconcertantes en principio y conclusivos a la postre, apoyado todo por el magnetismo de una voz, educada y tronante al unísono, que aún nos parece seguir oyendo.

Me he permitido tan largo circunloquio a cuenta del preceptivo elogio que todo aspirante debe rendir a su antecesor, por varios motivos: dejar constancia de las idas y venidas que implicó la entrada, por primera vez, de un cineasta en la Española, manifestar nuestra satisfacción, la mía y la de tantos colegas, porque el trabajo cinematográfico, al menos en su vertiente literaria, parezca finalmente reconocido en ámbito tan selecto –los ejecutivos al día lo calificarían de exclusivo– y, de pasada, rendir tributo a quien fuera el mejor guionista de todos nosotros, aun a costa de propinarle un golpe bajo por no poder tampoco él defenderse ya.

Acabo de utilizar al adjetivo poliédrico para calificar el talento de Fernando Fernán-Gómez pues pienso que es el que mejor encaja con sus variados méritos y aptitudes. Polifacético, aun siendo una variante del mismo término, podría conducir a la conclusión errónea de que nuestro hombre manifestó varias facetas a lo largo de los años cuando, a mi entender, su personalidad estaba centrada en una sola: la interpretación. Y no me refiero ahora al oficio de fingir en un escenario o bajo la luz de los focos, actividades en las cuales fue maestro indiscutible, sino a la postura de quien se propuso indagar y explicarnos a renglón seguido el caldo de cultivo donde alienta la condición humana: el espectáculo y la razón o sin razón de la vida, en suma.

Si repasamos sus triunfos como actor, director, autor dramático, guionista de cine, radio y televisión, así como escritor de novelas, cuentos, artículos y ensayos, todo cumplido a las mil maravillas, veremos que siempre yace en cuanto hizo, a manera de común denominador, una reflexión o, lo que viene a significar lo mismo, esa interpretación de los hechos a la que acabo de referirme. Las cosas pasan así –son así, pretendía decirnos– por esto y por lo de más allá, aunque luego el pudor le obligara a empaquetar tales deducciones, en general amargas, con el celofán del humor, el sarcasmo e, incluso, la destemplanza.

No fue el único, claro está, que orientara sus esfuerzos imaginativos en tal sentido, pero sí uno de los privilegiados que consiguió englobar desde aquel ángulo labores tan diversas, algunas de ellas consideradas banales sólo por quienes no aquilatan el mérito real del hacedor. ¿Qué otro juicio nos merece, si no, una representación de *Las bicicletas son para el verano* –la mejor pieza teatral que se haya escrito sobre nuestra retaguardia civil–, o leer *El viaje a ninguna parte*, documento fehaciente de lo que durante siglos, del XVI al XX cuando menos, fue la vida de los cómicos de la legua, convertido luego por él mismo en una de sus mejores películas, o conocer, digamos de primera mano, lo que significó «el pícaro» en la espina dorsal de nuestro mejor momento histórico?

Nada de todo eso se puede concebir y luego expresar sin una profunda consideración previa, originada a su vez por vivencias y escarmientos personales, traídos al retortero, es decir, de manera amorosa y baqueteada. En resumidas cuentas, interpretando este

mundo traidor, del cual fue amanuense fiel y de buen olfato por haber vivido mucho y leído con afán, sobre todo en sus años juveniles, aquel tiempo que debiera haber sido el de las bicicletas y para tantos españoles pasó de largo sin serlo.

Fernando, seguro de sus poderes escénicos, no lo estaba tanto de las prácticas literarias; terreno ansiado pero movedizo para él, según nos confesara en un aparte cuando uno tuvo el honroso cometido de presentar *El tiempo amarillo*, sus «memorias ampliadas». Tamaña y curiosa timidez le llevaba a no hablar mucho del arte de escribir, ni siquiera en relación con textos tan esclarecedores y ponderados a propósito del quehacer diario como sus reflexiones sobre *El actor y los demás* o *Desde la última fila*. Y otro tanto le ocurría con las realizaciones cinematográficas. Sin ir más lejos, en la autobiografía citada, donde con cuidadoso detalle y emoción reprimida se nos describen circunstancias de infancia y mocedad, o los bandazos de una profesión expuesta a toda clase de altibajos y aprietos, apenas habla del proceso inventivo de sus libros, del criterio con que componía imágenes o de las dudas que debieron planteársele al concebir unos y otros.

Leyéndole, uno tiene la impresión de que escribía como hablaba, lo cual tampoco es cosa fácil de conseguir, teniendo en cuenta que hablaba muy bien. Además del propósito, hace falta entrenamiento, sentido de la medida, y otra vez, una chispa de interpretación para impostar el tono moral y colocarlo donde conviene. Traté de tranquilizarle aquel día, añadiendo que, en cualquier caso, ningún actor había escrito antes mejor, y callando lo que parecía de perogrullo: que ningún escritor habría sido nunca capaz de actuar como él. Y creo que lo agradeció.

El Cine en nuestro lenguaje. Antes de emprender la marcha anunciada, ha de advertir que me veré obligado a usar el adjetivo nuestro con un criterio estrecho y hasta irritante, mal que nos pese. Hablar de un idioma como el español, circunscribiéndose a las fronteras políticas y geográficas de quienes ocupamos poco menos que a regañadientes esta piel de toro, implica ya de entrada un recorte estrafalario, una ablación dolorosa y sin derecho alguno, como todas.

No será semejante criterio reductor consecuencia, empero, del tradicional orgullo e ignorancia con que los españoles solemos

atribuirnos la exclusiva propiedad del idioma, olvidando que apenas representamos el diez por ciento de cuantos lo usan en el mundo, y pasando por alto datos tan concluyentes como que el país mexicano nos dobla en población o que el gran Buenos Aires multiplica por tres el vecindario de Madrid. Será consecuencia de las aludidas limitaciones de tiempo y bagaje. Ojalá tanta escasez sirviera de incentivo para que alguien se anime a seguir por el trecho emprendido ahora, abriendo el concepto nuestro hasta su verdadera dimensión interoceánica y multinacional. Las modalidades de allá, bastante más sabrosas y expresivas seguramente que las de acá, quedarán fuera de consideración, de momento al menos, y por mucho que nos apene.

Insistiremos asimismo en que los ejemplos ofrecidos aquí irán a beneficio de inventario, con gran reserva y sin la pretensión de parecer exhaustivos. Cualquier oyente de buena memoria y mejor oído podría encontrar otros tantos casos, e incluso bastantes más, todos dignos de ser considerados con igual razón que los recogidos.

En un principio, la cuestión tuvo naturaleza defensiva pues, al haberse iniciado la actividad cinematográfica más allá de nuestras fronteras, cayó sobre la lengua patria un diluvio de vocablos exóticos, algunos de los cuales fueron hispanizados rápidamente de forma más o menos airosa –plató, claqueta, encuadre, estudios–, pero otros muchos no encontraron fácil acomodo, manteniéndose de manera irregular, repletos de faltas de ortografía o aliviados de su condición foránea por una pronunciación caprichosa y hasta, en algún caso, sorprendente.

No todos necesitarían adaptación, sin embargo. También los hubo que, de una forma u otra, ya existían en nuestro léxico, viéndose obligados sólo a registrar un nuevo sentido, empezando por el que puede ser considerado primero de todos –película–, que hasta entonces sólo significó piel delgada o telilla, y al que pronto seguirían cámara, celuloide, cinta, congelado, bobina, especialista, foco o secuencia, por citar sólo unos cuantos.

Mención aparte merece el sustantivo guión, que no sólo resulta oportuno sino idóneo y bastante más afortunado a nuestro entender que sus equivalentes de extramuros, como scénario, screen-play o libretto, pues el guión es, por una parte, la minu-

ciosa descripción literaria de una película que no existe aún y, por otra, sirve de guía o plan para los encargados de sacarla adelante en su momento.

A título indicativo de las abundantes polémicas surgidas al respecto, no renuncio a brindar un resumen del reportaje aparecido en los primeros años de la posguerra, es decir, en plena euforia autárquica, donde varios académicos de esta misma Casa continuaban opinando sobre los criterios a seguir en el proceso de españolización del susodicho diluvio*.

Con excepción de film, que para Eugenio D'Ors, Eduardo Marquina, Julio Casares y Joaquín Alvarez Quintero, debía traducirse como cinta o película, las demás propuestas rozaban la fantasía, por no decir el surrealismo, y desde luego mostraban buena falta de sentido práctico. Así, para los citados Casares y Alvarez Quintero, plateau debía traducirse por plataforma; playback, es decir la pregrabación de sonidos o canciones, merecía soluciones tan diversas como: Fonogonías para D'Ors, sonido superpuesto para Casares, bailable o cantable para Marquina y acoplamiento para Alvarez Quintero. Travelling, esa vía sobre la cual la cámara avanza o retrocede, debía ser conocida como cámara seguidora según Casares y Quintero, máquina sobre carriles según Marquina y ¡estrofa! para D'Ors; Découpage, o sea montaje, habría de conocerse para este último como recortes, acoplamiento para Casares, corte para Marquina y pasajes para Quintero. La Script-girl, la mujer que se encarga durante el rodaje de que las imágenes guarden cierta continuidad, se llamaría observadora según Casares, secretaria según Marquina, y fijadora según Quintero. El primero recomendaba también que el Interlocking se conociera como cámaras conectadas, Marquina como cámaras simultáneas, denominación que igualmente complacía a Quintero aunque propusiera a su vez enlazadas, y Eugenio D'Ors, yéndose por los cerros del Ampurdán, ¡oaristo! Por lo que se refiere a re-recording, nuestro actual doblaje, Casares proponía de ajuste; Marquina, acordada, sintonizada o conjuntada; Quintero, unificación de sonido, y el mismo D'Ors, copia actípica o ejemplar. Era conveniente llamar al flou, según Quintero, desvanecido, y en

* «Primer plano» (Madrid, 9-II-1941).

lo referente a D'Ors, desvaído. En el apartado de maquillaje, las opiniones no eran tan singulares. La mayoría –Marquina, Casares y Alvarez Quintero– se inclinaba por caracterización, aunque el último proponía que en el caso de las señoras, se llamase hermoseo. D'Ors recurría al término clásico, afeite, aunque dice no repugnarle maquillaje y, además, cree que acabará por triunfar como así sucedió.

Lo curioso es que al menos dos de ellos, Alvarez Quintero y Eduardo Marquina, no vivían tan al margen de la actividad cinematográfica como pudiera suponerse por cuanto, diez años antes, habían constituido con otros escritores –Benavente, Arniches y Muñoz Seca entre ellos– una empresa productora a la que cedieron en exclusiva los derechos de sus obras*.

Evidentemente, ni la profesión ni el público les hizo maldito el caso, según suele ocurrir con buena parte de las propuestas académicas, aun cuando en aquella ocasión, y a la vista del escrutinio, bien cabría tomar tal desobediencia por ventura. El propio D'Ors, encargado de corregir una nueva edición del Diccionario de esta Real Academia, acabaría confesando: «...la lengua demasiado pura, como el agua demasiado filtrada, son perjudiciales a la salud».

Hoy no preocupa tanto la invasión de términos extranjeros, fenómeno a la orden del día en cualquier otro campo de la actividad nacional, y abundantes vocablos técnicos de origen cinematográfico salpican nuestra conversación aplicados a temas dispares, guarden o no relación con el trabajo de los estudios. La presencia poco menos que constante en la conversación diaria de términos y expresiones como fotograma, rebobinar, moviola, fotogenia, doblaje, foto-fija, plano, montaje o efectos especiales, por citar sólo algunos, bastaría para probarlo. Otros exigieron cierto esfuerzo vocal en un principio –flash-back, play-back, stand-by, sketch– a no ser que se pronunciaran por los alrededores, como

* La productora y distribuidora «Cinematografía Española y Americana» (CEA) fue creada en 1932 y se mantuvo en actividad hasta 1969. Además de los citados, entre sus fundadores se contaban los escritores Serafín Alvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín y José María Linares Rivas, así como los músicos Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, todos los cuales intervinieron, de una forma u otra, en varias de aquellas películas.

estares, que viene del anglosajón start –comienzo– o burrás, del francés bourrage, que para nuestros técnicos significa el atasco de la cinta en el proyector.

Gag cabría incluirlo en el amplio concepto de chiste visual; al ralentí o a cámara lenta alarga la duración de las imágenes por el simple hecho de multiplicarlas en un mismo tiempo; cameo implica la aparición breve de algún intérprete muy conocido o la del propio director, y remake, una nueva versión de cualquier film inolvidable.

Aquí se incluirán siempre y cuando cumplan el requisito de ser ampliamente conocidos, una vez apartadas aquellas expresiones cuyo uso queda restringido al pequeño círculo profesional, tales como kilo, aspirina, braga, ceferino, pedalina, jirafa, gasa o bucle. Vocablos todos que encajan mejor en el concepto de jerga, por no decir jerigonza, y cuyo conocimiento serviría de poco a quien se mantenga alejado del oficio.

Chutar, curiosa adaptación con resonancias futbolísticas derivada del verbo inglés to shoot, se aplica en vez de enfocar o dirigir la cámara contra el ángulo que nos interesa. ¿Contra donde chuto?– pregunta el segundo operador, y nosotros contestamos que contra el rellano de la escalera para ver cómo la chica empieza a bajar los peldaños.

El chico y la chica son formas tradicionales de designar al héroe y a la heroina de una película, sobre todo si ésta pertenece al género de aventuras o a la comedia. Antaño, ambas criaturas debían ser jóvenes, simpáticas, de buen corazón y, cada cual según su género, de mejor ver aún. Frente a la vieja costumbre de denominar él o ella por antonomasia a los personajes principales de una pieza teatral, chico y chica se impusieron desde el principio ante la dificultad de recordar los nombres foráneos que aparecían en la pantalla muda, sobre todo a la hora de contar después el argumento de la cinta, práctica poco menos que desaparecida, cuando las pelis, como se las llama ahora sin ningún respeto, se sabe más o menos de qué van, y nadie parece dispuesto a recordar con detalle sus incidentes ni siquiera a prestarles demasiada atención. El beso de la mujer araña, aquella novela de Manuel Puig donde un recluso narraba a otro las películas que viera cuando gozaba de libertad, quedaría en este aspecto obsoleta.

La misma dificultad para repetir cualquier patronímico extranjero, favoreció la implantación de otros dos términos, éstos de orden ético y, en consecuencia, bastante más significativos: el bueno y el malo. La entidad moral de un personaje, sobre todo en aquel cine primitivo, quedaba condicionada a su relación con el chico o la chica de la historia. Si no se llevaba bien con ellos, pasaba a ser, simplemente, el malo de la película, expresión que sigue viva en la actualidad. ¡A ver si ahora voy a resultar yo el malo de la película!, oímos a quien alega buena fe. Y si la catadura moral del malo rozaba la infamia, según solía ocurrir, pasaba a ser el villano por antonomasia.

De pronto, todo lo relativo al Cine acabó siendo mejor. Expresiones como una casa de cine, una cocina de cine y hasta un novio de cine, comenzaron a oírse por lo regular en bocas femeninas, las más excitadas ante tamaña novedad. Cine y película tenían y tienen un uso alternativo. Pasarlo de cine, un paisaje de cine o como en las películas se sigue escuchando a diario cuando alguien pretende describirnos algún desideratum, por mucho que haya perdido ya la fe como espectador. Cine de autor se reserva para aquellos films que demuestran ambición artística más allá de cualquier otra mira, sobre todo si acusan la impronta de quien los hizo, mientras que una película de culto viene a ser la que, por encima de años y tendencias, sigue estando considerada como imprescindible.

Los actores, sacando ventaja de su nueva condición luminosa, del tamaño irreal de sus efigies y hasta del mágico silencio con se expresaban, pasaron a ser tenidos por los verdaderos dioses de la vida moderna y la muerte súbita de alguno de ellos, un auténtico contrasentido. Se imitaban sus gestos, sus habilidades, sus atuendos, se aireaban, o se inventaban, sus historias sentimentales, las marcas de los automóviles que aparentaban conducir y, en particular, las viviendas de que disfrutaban, dotadas de lujos y comodidades inverosímiles. Todo, magnificado por los departamentos de prensa de las empresas productoras y sus servidores, los gacetilleros, que glosaban el mundo del celuloide en publicaciones dedicadas a cuestiones cinematográficas, y a cuya cuenta habría que cargar buena parte del fenómeno.

Así, las estrellas y astros de la pantalla, tal y como se les denominaba en aquellas revistas, pasaban a formar constelación si eran múltiples. Más estrellas que en el firmamento, rezaba el orgulloso lema de la Metro. Y hoy el término se aplica con indiferencia de sexo y profesión a deportistas, arquitectos, escritores o políticos que pueden resultar, cada cual en su terreno y género, tan estrellas como noventa años atrás lo fueran Mary Pickford y Gloria Swanson o, en un principio, Júpiter y Saturno. Más aún, a veces ni siquiera se traduce ya el término anglosajón, y stars son por derecho propio Penélope Cruz, el tenista Nadal, o cualquier ministro de Hacienda en ejercicio. Starlette, para esa muchacha que aspira a coronar el escalafón, o superstar y superestrella, para quienes lo han rematado de sobra, se mantienen a la orden pero no han traspasado límites, con excepción de Jesucristo en el famoso musical. En cuanto al masculino astro ha tiempo que entró en decadencia; apenas cabe utilizarlo ya sin una sombra de ironía.

En fecha tan temprana como el primer cuarto del pasado siglo, el inquieto y renovador Gómez de la Serna, dio en componer de oidas o, mejor dicho, de «leídas» pues no había pisado en su vida ni habría de hacerlo nunca, la que por entonces ya era conocida como la Meca del Cinematógrafo, una novela –»Cinelandia»– donde echaba mano del lenguaje y las descripciones habituales de los susodichos gacetilleros. En ella, además de adelantarse en varios aspectos argumentales a novelas como «The Day of the Locust», de Nathanael West, o «Cinematógrafo» de nuestro Carranque de Ríos, y al film «Bellísima» de Visconti, Gómez de la Serna desplegaba con cierto regodeo un extenso y rico vocabulario de la época: luminarias, caras nuevas, cinedrama, fototipias, cinegrafista, fotogenia, niños prodigio, écran, escenarista, gag-men, empezando por el gentilicio correspondiente al título, cinelandeses, y huelga decirlo, por los mencionados astro y estrella.

Gran parte de tales expresiones permanecen vivas aunque con matiz diferente –películas de ensayo, sin ir más lejos–, otras han desaparecido de la circulación o ni siquiera se entenderían de seguirlas utilizando, y las más aparecen teñidas de una suave cursilería inherente a todo tiempo pasado. Pero el esfuerzo de incor-

porarlas al lenguaje literario quedará como logro del vanguardista y multifacético, aquél sí, Ramón.

Vampiresa –otro término de la época y femenino hipotético de vampiro– describe en sentido figurado a la mujer devoradora de hombres, y tiene pese a las apariencias un remoto origen literario. En 1914 la compañía norteamericana Biograph decidió producir una adaptación del poema de Rudyard Kipling «The Vampire». El éxito fue tal que su protagonista, Theda Bara, vióse obligada a repetir el personaje una y otra vez acabando por ser tenida como la primera vampiresa del cine. Tras ella vendrían otras, Greta Garbo, Marlene Dietrich, y al traducirse una serie de producciones bi-anuales norteamericanas Gold Diggers 1933, 1935, 1937, con el común denominador de Vampiresas, por temerse que la traducción literal pudiera inducir a ciertos equívocos, el de busconas sin ir más lejos, aquel término acabaría tomando carta de naturaleza entre nosotros.

Aunque la entidad moral de una vampiresa resultara incierta, debía emitir un halo de distinción llamativo e indefinible que pronto dio en definirse como glamour, término de origen incierto a su vez –hay quien lo deriva del anglosajón grammar–, extensible a toda mujer que sepa aunar elegancia con atractivo femenino. En la actualidad, es vocablo un tanto desvalorizado justo por la facilidad con que se prodiga, evaporado ya cualquier síntoma de exquisitez.

Esos primeros años treinta, periodo calificado como el amanecer del sonoro, fueron particularmente ricos en cuanto a neologismos y derivados. Friki, no viene directamente del sustantivo inglés freak –monstruo o capricho de la naturaleza–, según pudiera parecer, sino indirectamente de una vieja y aterradora película de 1932, titulada Freaks en plural aunque entre nosotros se diera a conocer como «La parada de los monstruos», aludiendo al elenco de incapacitados y tullidos, algunos en grado inconcebible, que componían la troupe criminal de un circo ambulante. El film resurgió tras ser programado en las televisiones de medio mundo, entre ellas la nuestra, y freak se utiliza actualmente cual sinónimo de tarado moral o psicológico, sirviendo a la par de insulto amistoso. Friki, aplicado a un sujeto, sirve en cambio, según la enciclopedia digital Wikimedia, para «la persona interesada u obsesionada por un tema, oficio o hobby en concreto».

La lista podría ampliarse ad nauseam pero vale terminarla con gay, el adjetivo que en inglés significó siempre alegre. Sin ir más lejos, *The Gay Divorcee*, aquel musical donde Ginger Rogers y Fred Astaire bailaban el Continental, representaba en el fondo una actualización de *La viuda alegre*, de Lehar; así como *In Gay Madrid*, más en el fondo aún, lo era –asómbrense ustedes– de *La casa de la Troya*, de nuestro Pérez Lugín. Pero el actor de origen británico Cary Grant, tenido en Hollywood por bisexual, hubo de interpretar dos películas donde, por exigencias del guión –luego hablaremos de esta expresión también– aparecía vestido ocasionalmente de mujer. Una era *La fiera de mi niña*, de 1938, y otra, *La novia era él*, de 1949. De tal guisa, Grant decía dos frases a propósito de su personaje en semejante situación: gay of all sudden (alegre de repente) en la primera y algo similar en la segunda. Quizá fuera una «morcilla» del actor o quizá el uso del término correspondiese al único de los cinco guionistas que interviniera en ambas: un tal Hagar Wilde. En cualquier caso, desde la segunda mitad del siglo XX, el epíteto comenzó a usarse en sustitución de los muy variados con que en cualquier lengua se conocía a las personas que prefieren el propio sexo. Gay, con este nuevo sentido, implica una cierta dosis de comprensión y humor que permite incluirlo sin estridencias en cualquier conversación discreta y aun familiar.

A manera de los escritores o pintores cuyas formas creativas acabaron por traspasar el terreno propio para regalarnos un nuevo adjetivo –dantesco, sádico, goyesco, kafkiano–, ciertos directores y más de un intérprete, disponen de su calificativo particular. Y cada vez oímos con mayor frecuencia describir a un personaje o una situación de la vida real como fellinianos, buñuelescos o berlanguianos. Término este último que, dicho sea de paso, bien cabría incorporar al Diccionario de la Española, cual homenaje debido a quien nos ha proporcionado una visión, agridulce y conmovedora de nosotros mismos, además de ser, de puertas adentro, nuestro primer creador cinematográfico.

Otro tanto puede decirse de ciertos intérpretes que rebasaron los límites de la popularidad. Véase el landismo, aplicado a ciertas comedias del período desarrollista donde el actor navarro, en calzoncillos por lo general, era figura poco menos que impres-

cindible, y el ya citado cantinfleo o cantinflesco. El primero de la serie fue, sin duda, Charles Chaplin, con la particularidad de que en su caso, tanto contó desde un principio el autor como el personaje, aunque no diese lo mismo hablar de un incidente chaplinesco que calificar de charlotada una corrida de toros o recurrir al diminutivo charlotín para herir alguna que otra susceptibilidad; sin olvidarnos de aquel ¡Esto es el fín, Chaplín! con el que a veces se daba cualquier asunto por concluido, no sin un punto de melancolía.

Otros muchos personajes populares pasaron al idioma, sin que sea preciso añadir detalles para entender que un fatty es un gordinflón, tarzán un joven robusto algo dado al exhibicionismo, belinda cierta muchacha que apenas despega los labios o míster Belvedere, el sabelotodo de turno.

Los animales no quedan a la zaga en el recuerdo. Tener un perro como Lassie implica disponer de un coolie, listo y de fina estampa; Asta, será cualquier fox-terrier de pelo duro, inquieto y protestón, y Francis, una mula entrometida, mientras que todo chimpancé nos recordará indefectiblemente a Chita, quizá la verdadera compañera de Tarzán, al menos en su traducción, pues en la versión original se trataba de un ejemplar macho cuyo nombre, Cheetah, sólo podía sonar femenino para hispanoparlantes. Cuando el mono, o su epígono el hombre, superan cualquier proporción habitual –un guardaespaldas o un luchador, por ejemplo– se convierten sencillamente en kinkones.

Tras de que millones de espectadores en todo el mundo disfrutaran con las imágenes épicas de «Río rojo» o las aventureras de «Cuando ruge la marabunta» se tiende a representar todo movimiento arrollador que amenaza con laminarnos, esté compuesto por rumiantes, insectos u homúnculos belicosos, como estampida o marabunta. De no ser por ambas películas, el primer término no habría pasado de constituir una expresión caribeña y en cuanto al segundo, seguiría siendo un arcano. Ahora, en cambio, valen para describir tanto la salida de un estadio –sobre todo si el equipo local ha perdido– como el final de alguna manifestación política de signo contrario.

Los dibujos animados no desmerecen en popularidad, quizá por haber sido humanizados previamente por sus respectivos cre-

adores. El lobo feroz, de Disney ha sustituído en buena medida al temible feroche de nuestros clásicos; Pepito Grillo, conciencia de Pinocho inexistente en el cuento de Collodi, ha terminado por barrer, o poco menos, conceptos como los de mentor o consejero, sobre todo si no queremos ponernos demasiado serios. Dos personas que se llevan mal –como el perro y el gato, se dijo siempre– han pasado a ser Tom y Jerry. Y en cuanto al cervatillo Bambi, por azares de la política, ha dado un vuelco guiñolesco para verse reducido a la triste condición de mote.

Los géneros específicamente cinematográficos, nacidos al calor de las pantallas, se nos sirvieron desde muy pronto sazonados con un vocabulario peculiar. Las películas de caballistas, término con que en principio se conoció a las situadas en una idealizada pradera por su abundancia en carreras a lomos equinos, pasaron pronto a ser de vaqueros, habida cuenta de que casi todos los personajes positivos ostentaban esa profesión y, finalmente, obviado ya cualquier prurito de pureza lingüística, de cowboys. El mismo apartado abandonó su denominación de origen, el lejano Oeste, para constituirse en Western a secas, y de nada valió que ambos términos resultasen más difíciles de pronunciar. Se hizo de tripas corazón para lanzarlos a la buena de Dios, en un principio con algún titubeo y luego con el mayor desparpajo ya. Sheriff, saloon y colt, seguirían el mismo rumbo. Del viejo e inefable léxico de los jueves por la tarde sólo quedarían los cuatreros, la rubia del beso final –que todavía no era platino pues Jean Harlow llegaría bastante después– y, en todo caso, el consabido villano.

Cabalgar de nuevo, traducción directa del rides again con que el héroe del llano, o su malvado contrincante, reaparecían en un nuevo episodio, se aplica ahora en cualquier entorno, y tanto puede cabalgar de nuevo un político relegado por su propio partido, como un hombre de negocios puesto en la picota años ha o un grupo terrorista renacido nadie sabe cómo. Hasta Don Quijote, no ya en la versión de Avellaneda, que bien mirado eso es lo que hizo, sino en la adaptación hispano-mejicana de Fernán-Gómez y Cantinflas, viose obligado, según el guionista Carlos Blanco, a cabalgar de nuevo.

El séptimo de caballería, legendario regimiento yanqui que llegaba con milagrosa oportunidad, banderín al viento, para rescatar

a los sitiados, se invoca en cualquier dificultad de la vida actual como único factor capaz de sacarnos del aprieto de turno. La cita suele ir acompañada con el gesto imaginario de quien toca una corneta, y a veces de la correspondiente onomatopeya incluso: tu-turutu-tu.

Igual o parecido proceso seguirían las películas que en principio fueron llamadas simplemente de policías y ladrones, según el juego infantil de toda la vida, y enseguida de bajos fondos para pasar pronto a calificarse de gangsters y posteriormente, thrillers sin más; aunque en este apartado un puñado de viejos sustantivos autóctonos –pasta, tela, jefe, pavo, verde, machacante– sobrevivieran a costa, eso sí, de apechugar con el nuevo significado.

El fenómeno podría ser considerado intrascendente, otra jerga entre las muchas que nos acosan, si tales servidumbres y sus derivados no se hubieran aceptado, quizá con demasiada facilidad. No lo pensamos pero cuando decimos que Fulano ha ganado un pastón –antes decíamos una fortuna– con su negocio o que Mengano le echa demasiado suspense a la vida –antes, teatro o cuento–, tiramos del capital heredado de Hawks y Hitchcock.

Suspense, palabra de raíz latina y modalidad anglosajona, que escuchamos por doquier cuando, hasta bien avanzado el siglo pasado, se recurría a las expresiones mantenerse colgado o en vilo para expresar la misma ansiedad, cuenta con un satélite, el mcguffin, truco argumental según su inventor, el citado Hitchcock, con el fin de que la trama avance en la dirección deseada. El vocablo no ha terminado de cuajar pero no tardará en hacerlo ante la insistencia con que la prensa lo viene citando. Ese día se utilizará simplemente como sinónimo de pretexto. O viceversa, quién sabe.

Porque otra característica del lenguaje enriquecido o viciado por el Cine, según se quiera ver, es la facilidad con que palabras usadas desde la noche de los tiempos –a nuestros efectos, desde el román paladino– alcancen ahora un valor añadido. Ya hemos visto lo sucedido con estrella, pasta o congelado. A su vez, macho había significado siempre animal del sexo fuerte hasta que, en los primeros años cuarenta, un aluvión de películas mejicanas cayese sobre nuestras pantallas. No eran gran cosa desde un punto de vista creativo, a excepción de las del Indio Fernández que llegarían poco después, pero sus canciones y el atractivo de algunos

intérpretes, en particular los de raíz cómica, ganaron tremenda popularidad entre los depauperados públicos de la posguerra.

Y como en «Jalisco nunca pierde», «Allá en el Rancho Grande» u «Ora Ponciano», a los actores no se les cayera la palabra macho de la boca para jalearse, presumir o competir entre ellos, los espectadores hispanos aceptaron la fórmula de muy buen grado, pasando de inmediato a interpelarse con ayuda de la misma. «Macho, ya era hora» dice en son de protesta quien lleva aguardado un buen rato, o «no te preocupes, macho, que eso lo arreglo yo», si se muestra conciliador. Nadie antes de la Guerra Civil se había expresado así en nuestras conversaciones masculinas pero ahora aceptamos el apelativo con la mayor naturalidad.

El caso ofrece un segundo aspecto porque, a la vez que macho, aquellas películas legaron otro epíteto, manito, cariñosa abreviatura de hermanito, según pueda serlo maño entre los aragoneses. Por alguna ley oscura del habla, que tiene muchas e insondables, como a ningún linguista se le escapa, manito vino a caer en desuso tras unos primeros años de intensa aplicación. Quizá el hábito de traerla a cuento fingiendo un supuesto acento mexicano –lo cual no ocurría con macho, por cierto– acabó cansando a los usuarios, que fueron prescindiendo de la misma, a no ser que trataran de imitar a Cantinflas, cuya verborrea sigue fascinando al cabo de casi setenta años.

Otro ejemplo de acogida instantánea de un término y olvido del que pudiera considerarse gemelo, es el de rebeca y sospecha. Como todo el mundo sabe, la primera describe un jersey en forma de chaquetilla abotonada. La actriz Joan Fontaine lucía varios en la película *Rebeca*, primer trabajo en Hollywood del británico Hitchcock donde ella incorporaba a una señorita de compañía, y el éxito, tanto de la película como del personaje, popularizó la prenda, identificándola con el titulo en cuestión. Un año después, director e intérprete volvieron a colaborar en «Sospecha», y cierto avispado comerciante bautizó como sospechas a los conjuntos de chaquetilla y jersey que lucía la misma Fontaine en el nuevo film. El nombre pareció cuajar como ocurriera poco antes con las rebecas, pero acabó relegado al olvido.

La omnipresencia cinematográfica no se limita a cuestiones de vocabulario sino que impregna nuestra lengua casi con mayor

abundancia aún de locuciones, apotegmas o sentencias servidos sin medida. Muchos son fruto de los azares del trabajo. Así, por exigencias del guión, dicho en descargo de la actriz que se desnuda; ¡un momento, que la están peinando!, para escudarse en los preparativos de la estrella, o aquí hay mucho jefe y poco indio, según rezonga algún ayudante en alusión a la sobreabundancia de órdenes recibidas y a la falta de brazos para cumplirlas, mientras que el adulón de turno responde: Si es difícil, está hecho, jefe. Y si es imposible, se hará.

Por cierto que la expresión en dos palabras: im–posible, reveladora de una incultura garrafal e injustamente atríbuida al finado presidente del Atlético Club de Madrid, Gil y Gil, también nació en los estudios cinematográficos. No abajo, en los platós, sino arriba, en los despachos de producción. Samuel Goldwyn, judío polaco que nunca llegó a dominar el inglés pese a ser responsable de films tan selectos como Cumbres borrascosas o Los mejores años de nuestra vida, la soltó sin empacho para remarcar la inviabilidad de alguna sugerencia. A lo largo de su vida, dejó escapar tantas de parecido calibre que el término goldwinism ha pasado a figurar en varios diccionarios anglosajones. Goldwinismo a la española podría ser –ése sí del susodicho Gil y Gil– ostentóreo, curiosa mezcla de dos adjetivos.

Algunas de tales locuciones se refieren al espectáculo en general, como la poética invitación de irse al cine de las sábanas blancas, que solía dirigirse a los niños hasta que aparecieron los telemuñecos, o la fila de los mancos, relativa a la última de la sala, tradicionalmente preferida por muchas parejas de novios «a la antigua», o el asesino es el mayordomo, venganza afectuosa con que reventamos la intriga policiaca a un amigo. Otras, utilizan un concepto cinematográfico para caracterizar el pelaje de alguien –más franquista que el No-Do, gasta menos que Tarzán en corbatas o más duro que el Glenfor–, para reflexionar a propósito de la existencia humana –la vida es una tómbola– o recurren al absurdo a la hora de calificar determinada situación: pega menos que la Grace Kelly en un andamio.

El nombre de los personajes, actores o títulos traídos a cuento suele constituir la guinda de ese tipo de dichos y, aun cuando se hayan originado Dios sabe dónde y cómo, todos desprenden cier-

to aroma de chulería capitalina y, por ende, arnichesca. No resulta difícil encontrar sus equivalencias: ¡Al galope Gary «Cóper»!, sustituye al clásico pies para que os quiero; ¡Corta el plan, Cary Grant, advierte a la manera del sempiterno ojo, que te veo venir, y ¡Detente, Drácula, que llevo escapulario!, ataja avances bastante más peligrosos aún. No te enrolles, Charles Boyer –quizá el más traído y llevado en nuestros días, junto a La cagaste, Burt Lancaster–, sustituye al vete al grano tradicional, y corre menos que el caballo del malo reprocha una sospechosa falta de agilidad. Salvando lógicas distancias, todos podrían haber sido puestos en boca de Loreto Prado o Enrique Chicote en su viejo escenario del Teatro Cómico, ochenta años atrás.

Algunos superviven incluso si la memoria del sujeto en cuestión se borró desde hace tiempo. Asombra, por ejemplo, la subsistencia de El hombre propone y... Basil Rathbone, dado que nadie, hablando en términos populares, recuerda hoy el nombre del mejor intérprete que Sherlock Holmes tuviera en la pantalla.

Muchos otras referencias se hacen a ciegas, es decir, sin saber que lo son, tomándolos por frases de origen caprichoso e ignoto. Unicamente aficionados de contumaz memoria podrían explicar que si tres hombres se manifiestan en buena armonía, y son bautizados al punto como el trío de la bencina, quien lo dice se está remontando a una de las primeras comedias sonoras de mayor éxito en la Europa de entreguerras, Die Drei von der Tankstelle. Y no hay cumbre política o asamblea de científicos, captada en un momento de natural relajo, cuya imagen no aparezca subrayada con el epígrafe El congreso se divierte, opereta alemana del mismo periodo. En cuanto al sí, bwana con que respondemos a cualquier mandato amistoso, proviene de la primera película sonora en tres dimensiones distribuida en nuestro país, Bwana, diablo de la selva, remachada por otra más reciente, ésa en una sola dimensión, del director vasco Imanol Uribe, llamada escuetamente Bwana.

Ya dentro del coto patrio ¿quién recuerda que échale guindas al pavo, antes de ser un número musical de «Morena clara» fue una chulada flamenca, derivada a su vez del ¡échale guindas a la Tarasca! de las procesiones del Corpus renacentistas, o que chufla, chufla, como no te apartes tú..., escenificación de la tozudez

aragonesa, apareció como viñeta decimonónica antes de constituir un gag en *Nobleza baturra*?

La prepotencia de Hollywood tiende a borrar el recuerdo de aquellas obras literarias y aun cinematográficas en que, a veces, se apoyan sus producciones. Cuando decimos de alguien que hace luz de gas a un tercero nunca pensamos en la pieza teatral de Patrick Hamilton ni siquiera en la adaptación británica de Thorold Dickinson que le siguió, a pesar de que ambas se presentaron en España con su título original, sino en Charles Boyer e Ingrid Bergman repitiendo por tercera vez el siniestro juego, entonces a la vera del munífico león de la Metro, paradigma de las marcas cinematográficas y personaje de múltiples chistes a su vez.

¿Quién se acuerda de Mme. Leprince de Beaumont, ilustrada dama del XVIII, ni casi de Jean Cocteau, afamado literato del XX que adaptó su cuento y dirigió el film correspondiente, *La belle et la bête*? Llegaron las huestes de Mr. Disney, adaptaron libérrimamente las dos piezas, les añadieron música y desde entonces cuando en cualquier rincón del mundo se define a una pareja desigual en cuanto a prestancia como la bella y la bestia, se piensa en aquellos dibujos, no en las exquisitas imágenes del poeta francés.

Al uso y abuso de tales vocablos y frases, ha seguido el de líneas de diálogo memorables. Tendencia que debe achacarse en buena medida a la prensa igualmente, pues el público, aun recordando la película en cuestión e incluso el momento en que se escuchaban tales sentencias, no tiene capacidad para introducirlas con naturalidad en la conversación.

Los diálogos de *Casablanca* brillan, en este aspecto, como un verdadero filón pues ofrecen un sinfín de oportunidades para ser aplicados a las situaciones más variopintas. Siempre nos quedará París, consuelo que Humphrey Bogart brindaba a Ingrid Bergman ante el infortunio presente y futuro, sugiere la posibilidad de refugiarnos en el recuerdo de tiempos mejores; este puede ser el comienzo de una buena amistad, anticipación del policía francés al mismo Bogart para dar a entender que ambos acabarían figurando en un mismo bando, o tócala otra vez, Sam, la petición que Ingrid hacía al pianista moreno, testigo de amores pasados, sirven como botón de muestra aunque no sean los únicos.

Claro que, en ocasiones, la memoria no es tan fiel como creemos. En esa misma película, la sueca sólo decía Tócala, Sam, pese a que todo el mundo creyera haber oído además otra vez. Fue Woody Allen, saliendo al paso de tan curioso sobrentendido, quien tituló una comedia teatral suya, llevada después asimismo al cine, Play It Again, Sam. Interrogada sobre el particular, la propia Ingrid aceptó que, como título, sonaba mejor con again. «Más romántico», concluyó.

Otros films que aparentan fidelidad al patrón original imponen variaciones, haciendo pasar frases, incidentes y aun personajes como auténticos. Si Pepito Grillo no existía en el «Pinocho» de Collodi, según acabamos de señalar, Sir Arthur Conan Doyle tampoco puso nunca en boca de su famoso detective elemental, mi querido Watson, elemental, limitándose en todo caso al adjetivo elementary sin repetir y sin personalizar, ni Edgar Rice Burroughs incluyó la tan traída y llevada presentación: mí Tarzán; tú Jane en ninguna de sus veintiséis novelas sobre el rey de los monos. Sin embargo, todos juraríamos haberlas leído alguna vez en los textos originales.

Las películas de los hermanos Marx son fuente inagotable de diálogos aptos para alegrarnos la existencia. Debidos en muchas ocasiones a grandes escritores, y no sólo al sorprendente ingenio del famoso trío, los de «Una noche en la ópera» concretamente, son sacados a relucir de continuo. «La parte contratante de la segunda parte contratante...», «¡Y dos huevos duros!» o «¡Es la guerra!», sazonan cualquier cháchara. Lo que no suele recordarse es que tales galimatías o retruécanos fueron inventados por un gran comediógrafo de Broadway, George F. Kaufman, el de *Vive como quieras*, y aquí, en España, servidos en bandeja de plata por un talento en nada inferior al de aquellos, el de Miguel Mihura.

Y no sólo los films tenidos por clásicos recrean el habla nacional. Desde que el adorable E.T. exclamara ¡Mi casa! señalando a una estrella del firmamente, imitamos gesto y voz –ésta ha de ser un tanto ronca– para indicar nuestro domicilio a quien no lo conoce aún. Y cada vez resulta más frecuente que en las despedidas cordiales, en vez de desear fortuna, manifestemos Que la fuerza te acompañe, acogiéndonos a la famosa bendición de Obi Wane

Kenobi en «La guerra de las galaxias». Ese personaje, calvorota y enfundado en un levitón negro que, cada doce meses, sustituyendo fuerza por suerte, desea lo mejor a cuantos participan en el sorteo de Navidad, auna ambos propósitos.

¡Nadie es perfecto!, la feliz frase final del cáustico Billy Wilder en «Con faldas y a lo loco», ha devenido poco menos que receta obligada para transigir de buen grado con una situación en principio inaceptable. Hasta el mismo Berlanga, no hace mucho, contestaría un discurso como éste recurriendo a ella: «Al final, académico. ¡Nadie es perfecto!»*.

A la Prensa hay que achacarle asimismo el uso creciente de títulos famosos para encabezar informaciones o comentarios, títulos con frecuencia distorsionados a efectos de que encajen mejor con los propósitos del responsable. Y leemos: Días de vino y gaseosa, El Barça contra el Imperio, ¿Quién teme a la Europa feroz?, Siempre nos quedará la paella...**.

En esto, los correspondientes a películas españoles gozan de un cierto favor. Y si «Lo que el viento se llevó», «La dolce vita» o «Morir con las botas puestas» son traídos y llevados a propósito de tiempos pasados que pudieron ser mejores, o de niveles de vida inalcanzables para el común de los mortales o de modelos de persistencia heróica, tampoco «Juguetes rotos», «Los últimos de Filipinas», «Asignatura pendiente» o «Bienvenido, Mr. Marshall» quedan a la zaga.

Algunos han acabado por constituir piezas de uso poco menos que obligado. No hay personaje o novedad que no sean recibido, por lo regular con palpable ironía, invocando el célebre film de Berlanga. Y cada mañana leemos en nuestro periódico habitual: «Bienvenido, Mr. Greenspan», «Bienvenido, Mr. Pesc», «Bienvenido, Mr. Bush», «Bienvenida, Mrs. Digital Terrestre»... Hasta alguna película extranjera, de Peter Sellers en concreto, fue rebautizada en su día como «Bienvenido, Mr. Chance».

---

* Discurso de contestación al de ingreso del disertante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2002).

** Federico Marín Bellón»Abc» (8-XI-2005); Francisco Martínez («La razón», 14-III-2008); José Antonio Torreblanca («El País», 30-VI-2008); Angel Sánchez Harguindey («El País semanal», 10-VI-2007).

En cuanto al título de Garci hace años que viene aprovechándose para describir cualquier frustración personal. Un viaje a Nueva York, tocar el piano, aprender inglés e incluso participar en una orgía, pueden ser asignatura pendiente que algún día habrá de ser revalidada. Los cates existieron siempre, pero ampliar el concepto a otras metas y a otras etapas de la vida es consecuencia sólo de aquel famoso film de la Transición.

Y no sólo las películas consideradas por aislado, sino los movimientos cinematográficos que las engloban dejan huella en el idioma. El término neorrealista, además de encuadrar un film de De Sica o Rosellini, acompaña a cualquier descripción descarnada de nuestro entorno. Cuando hace medio siglo, Sánchez Ferlosio dio el aldabonazo con su novela *El Jarama*, pese a que él mismo tratara de desvalorizarla años después –»sólo quise divertirme con el habla», dijo–, fueron menos quienes la emparentaron con escritores como Vittorini, Pratolini o Pavese, sus antecedentes naturales, que con los postulados del guionista Zavattini y de la revista Cinema nuovo, abanderados del movimiento en cuestión.

Y por lo que se refiere a la nouvelle vague francesa, tres cuartas partes de lo mismo. Nueva ola ha pasado a significar cuanta novedad nos llega de golpe y esté formada por un común denominador de obras y autores coetáneos entre sí. Truffaut, Godard, Resnais y el pontífice de todos ellos, Bazin, pueden ser que hayan quedado definitivamente atrás en la cuenta colectiva –no en la de los buenos aficionados, claro–, pero apenas un grupo de nuevas personalidades asoma la jeta en el escenario de nuestros días, esté compuesto por escritores, políticos, cantantes y aun arquitectos singulares, quedará encuadrados en la ola consiguiente.

No parece necesario recordar a estas alturas que, dentro del campo literario en general y del narrativo en particular, tanto hablan las criaturas que pueblan el relato como quien se toma el trabajo de describirnos sus penas y alegrías –las de los personajes–, y que, a nuestros efectos, tanto da considerar diálogo lo que aquellos sueltan por su boca como el monólogo que este último recita frente al lector. Todos tienen voz, y todos le dan a la húmeda según el gusto y entender de cada cual. Y, todos, por tanto, acudirán de una forma u otra al símil cinematográfico.

Dejando a un lado el menosprecio y desinterés con que los grandes escritores de principios del siglo XX acogieron el nuevo invento –a excepción de Azorín y, en cierta medida, también de Baroja y Valle Inclán–, postura comprensible por otra parte pues el calado de la novedad no era fácil de prever, la Literatura española fue una de las primeras, si no la primera entre las de rango principal, en ocuparse de temas cinematográficos con afán creativo, como muy bien ha demostrado el profesor C. Brian Morris en sus estudios sobre el Cine y la generación del 27. A Salinas, Cernuda, Alberti, Lorca, Jarnés y en particular a nuestro querido Francisco Ayala, felizmente presente entre nosotros aquí, no se les cayeron los anillos por rendir tributo a personajes, actores, directores o títulos, traduciendo formas propias del nuevo arte –ritmo, montaje, léxico–, a la expresión literaria. Pues la verdadera influencia no ha de medirse por la abundancia de datos traídos a colación sino por la nueva configuración interna del texto. Sólo el poeta y pintor José Moreno Villa mostró tanto encono como los noventayochistas al calificar el cine de «fascinación maligna». Condena que, bien mirado, igualmente podría tomarse como todo un cumplido.

La circunstancia de que tal explosión, la del 27, quedara englobada en el capítulo de las vanguardias de entreguerras, así como los infortunios de todo tipo que les siguieran, retrasaría la incorporación de los nuevos temas a un quehacer literario, llamémosle, habitual. De hecho, sólo hasta mediados de siglo pasado, no comenzaron a reutilizarse con fluidez conceptos, sistemas o técnicas propias de la expresión cinematográfica, por mucho que en la calle fueran moneda corriente. Ciertas figuras manifestaban aún cierta reluctancia a mostrar signos de un contagio considerado impuro o cuando menos barato; Cela, sin ir más lejos.

Un párrafo al respecto del novelista Javier Marías, resulta esclarecedor por no andarse con rodeos. «Personas extraordinariamente perspicaces e instruidas como Juan Benet o Juan García Hortelano tenían mala o nula relación con el cine, al que apenas iban, y cuando lo hacían sus juicios parecían torpes y elementales, como venidos de una perspectiva estrecha y demasiado literaria, o como si no fueran capaces de olvidar que ese arte ya no era un mero 'invento' ni solamente un 'espectáculo'. Y otros mucho

menos perspicaces como Carlos Barral lo despreciaban directamente desde su bochornosa ignorancia y se daban aires de superioridad y condescendencia cada vez que una película era objeto de comentario o discusión»*.

Buena parte del cambio, de esa nueva relación entre Cine y Literatura, cabe atribuirla también al número de autores que, por decirlo de una manera gráfica, fueron cocinero antes que fraile, y colgaron, definitiva u ocasionalmente, los gorros y mandilones de la crítica cinematográfica o compartieron el megáfono –otro concepto a fijar– con la escritura. Citados por orden alfabético, Luciano G. Egido, Pere Gimferrer, José María Latorre, Javier Maqua, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Terenci Moix, Vicente Molina Foix o Rosa Montero, entre los que fueron críticos; Jaime de Armiñán, Fernando Fernán-Gómez o Gonzalo Suárez, entre los directores; Rafael Azcona, Adelaida García Morales o Manuel Hidalgo entre los guionistas, e incluso quienes, acosados por la tentación de realizar imágenes por sí mismos, antes de lanzárse al ruedo de la creación literaria, acudieron a alguna escuela cinematográfica, bien fuera el viejo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematoráficas de Madrid (IIEC) –Jesús Fernández Santos, Rafael García Serrano, Rafael Sánchez Ferlosio, Mario Vargas Llosa– o el Centro Sperimentale de Roma, donde Gabriel García Márquez dio sus primeros pasos de argumentista.

Todos ellos y muchos más, quieran reconocerlo o no, lo sepan o lo ignoren, cuentan con el cine a la hora de fabular. Y todos se dejan llevar, de una u otra manera, por cuanto vieron en la pantalla, a la hora de dirigirse al lector. El joven escritor peruano Santiago Roncagliolo confesó hace poco: «Escribo las películas que me gustaría ver. Durante muchos años, la Literatura se ha sentido avergonzada de usar esta influencia cinematográfica. Y yo he decidido dejar de avergonzarme»**.

Antes de seguir, conviene advertir que así como para reflejar el lenguaje de la calle hubimos de prescindir de vocablos y formas

* En «Academia» (nº 12, octubre de 1995). Recogido también en «Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás» (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008).

** Roncagliolo a Belén Ginart («El País», 22-II-2006).

propios de la otra orilla pues ni la envergadura del discurso ni nuestras capacidades daban para más, algunas muestras pertenecientes al campo literario sí se han entresacado de textos nacidos allende los mares. Desde antiguo, la Literatura sobrevuela distancias y escollos que, de otra forma, resultarían arduos de salvar.

Carlos Fuentes cuenta a propósito del polígrafo mexicano Alfonso Reyes: «...me invitó a ver un programa triple de películas de vaqueros en el vecino cine Ocampo. Manifesté mi escaso interés. –Te equivocas– me dijo don Alfonso–. El western es la épica contemporánea. Homero está ahora en el cine del Far West. Con tan ingentes razones, me soplé las cuatro horas de cowboys Aquiles mientras Reyes encontraba situaciones universales y resonancias griegas en cada cabalgata que pasaba por Monument Valley, Arizona»*.

Las opiniones del ilustre mexicano debieran merecernos un respeto especial pues, entre otros méritos, fue el primer crítico –y no el francés Delluc, como suele afirmarse– que de manera regular se ocupó del Cine en la prensa, por lo menos occidental. «Día llegará –pronosticó–, en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño». La circunstancia de que lo hiciera empujado por Ortega y Gasset, editor de la revista *España* y luego de *El Imparcial*, indica que el filósofo tampoco vivió con indiferencia el hallazgo cinematográfico, según él mismo dejaba entender**.

Los ejemplos de escritores que en nuestros días acuden a la pantalla en busca de apoyo sin empacho ni tapujos son legión y quedan, por tanto, al margen de todo recuento. Sirvan de muestra algunos referidos a una misma generación, la del medio siglo pasado, primera en echar mano del cine tras la guerra. En su novela *Retahílas*, Carmen Martín Gaite pone en boca del principal personaje masculino: «...esta habitación me paraliza, oye, no sé lo que

---

* En el prólogo del libro «Todos somos Kafka», de Nuria Amat (Anaya, Madrid, 1993).

** Frente a la proclamada primacía del francés Louis Delluc, que empezó a escribir en la revista francesa «Film» en 1917 y siguió en «Paris-Midi» poco después, Alfonso Reyes lo hacía desde dos años antes, bajo el seudónimo de «Fósforo», sobrenombre y cometido a los que pronto se sumaría el también mejicano Martín Luis Guzmán («Diccionario de Literatura española e hispanoamericana», dir. Ricardo Gullón, Alianza Ed., Madrid, 1993).

tiene, sobre todo desde que me senté en la silla, ya clavado, y mira que pensaba «me podía largar», pero imposible, te quedarías horas en la misma postura, es como un maleficio...» Y añade a renglón seguido, por si la cosa no estuviera clara: «...es como lo de *El ángel exterminador* de Buñuel, que no se podía mover la gente de aquel cuarto, por más que quería...»*.

No siempre la dependencia asoma de manera tan explícita, aunque se nos den pistas. «Y ahora, frente a ella, o mejor a su lado, va pasando la vieja tapia, ese muro monótono y alto que tanto le aburre, que tan bien conoce desde siempre, con su guarda dormido a medias, vestido como los de la policía montada de las películas, ante la puerta angosta y bacheada...». El verdadero antecedente de este pasaje de «El hombre de los santos», de Jesús Fernández Santos –quien fue asimismo realizador cinematográfico, según queda dicho–, no radica, como cabría pensar, en su alusión a la Policía montada del Canadá, antigua película de Cecil B. DeMille, sino en la concepción de la escena como un verdadero travelling subjetivo; es decir, la imagen que se desplaza desde el punto de vista del personaje en movimiento: ...va pasando la vieja tapia...**.

En otras ocasiones, el escritor no deja huellas aunque sí aparezcan para el lector avisado. En su libro «Contrasombras» –título tampoco ajeno a la concepción cinematográfica–, el gran cuentista Medardo Fraile incluye un relato de apenas una página, «El mal ladrón», centrado en la ambigüedad de la frase «han robado en el banco». El autor fantasea sobre el asalto a mano armada de una sucursal urbana de escasa monta, cuyos humildes empleados se expresan en forma vulgar, por no decir castiza. Y el lector tiene la impresión de haber vivido ya la escena en ciertas comedias del cine español de los años sesenta, como *Plácido*, *Un millón en la basura* y, sobre todo, *Atraco a las tres*. ¿Presenció el autor algún momento similar, se lo contaron o lo ha entresacado, sin caer en la cuenta, del recuerdo de aquellos films? Quizá se dieron las tres circunstancias; una no tendría por qué excluir a la otra. Es más, quedarían reforzadas***.

---

* «Retahílas» (Destino, Barcelona, 1974; pág. 55).

** «El hombre de los santos» (Destino, Barcelona, 1969; pág. 107)

*** «Contrasombras» (Pre-textos, 1998, Valencia; pág. 47).

Puestos a aquilatar, es precisamente en esos fragmentos en que no se ofrecen títulos ni autores donde la influencia cinematográfica queda de verdad al descubierto, tal y como ocurría en el párrafo de Fernández Santos. En su esclarecedor artículo André Malraux y el cine, Max Aub declara: «Encontramos en Joyce, en Kafka, en Faulkner, una sucesión de primeros planos mezclados con una serie (de) flashbacks; en Dos Passos un montaje continuo de escenas muy cortas. Los planos medios y los primeros planos han dado, en la novela moderna, una importancia creciente al silencio. Los silencios y las pausas (es decir los no diálogos, aclaramos nosotros–), son mucho más frecuentes en las narraciones actuales que en el siglo XIX. Su resonancia trágica es mayor gracias al cine». Y tras citar *La diligencia* de John Ford, Aub concluye: «...el director pasa al diálogo, después de largos fragmentos de cine mudo, exactamente como un novelista pasa al diálogo después de largos fragmentos de narración», poniendo como ejemplos a Tolstoi, Galdós o Conrad*.

El Teatro es en esencia, presencia y potencia, diálogo; ya lo sabemos. Pero una pieza no mostrará influencia cinematográfica por el simple hecho de que en boca de algunos de sus personajes suenen términos, frases o giros de orden peliculero. «La camisa», de Lauro Olmo, no podría calificarse así pese al tono a medias castizo y a medias neorrealista que la impregna, sólo por la circunstancia de que un personaje infantil manifieste afán de disfrazarse de cua-buay, y otro defina a quien debe considerarse como tal: «Un norteamericano encima de un caballo con dos pistolas y lazo». En cualquier obra de corte realista habrá frases equivalentes si pretende reflejar la vida de la calle pues ésta, justo como venimos diciendo, rezuma recuerdos y vivencias de tal índole, sin que por ello quepa emparentarla con el Cine.

Tampoco bastará con que el argumento de la pieza gire en torno al Séptimo Arte –la vieja comedia de Jardiel Poncela *El amor dura dos mil metros*– o se refiera a divos de la pantalla –*Orquídeas a la luz de la luna*, de Carlos Fuentes, sobre un hipotético desafío entre Dolores del Río y María Félix. Los

* «En *Campo de los almendros* (edic. de Francisco Caudet, Castalia, Madrid, 2000; pág. 87).

vocablos y las expresiones de corte peliculero abundan en ambas, pero no por ello han de parecernos particularmente significativos.

La tendencia, cada vez más frecuente, de ofrecer en los escenarios adaptaciones de films que un día fueron aplaudidos –*El ángel exterminador*, de Buñuel, *El verdugo*, de Berlanga y Azcona, o *Laberinto de pasiones*, de Almodóvar–, tampoco garantiza que la veta cinematográfica de los nuevos textos haya de resultar mayor en principio que la de cualquiera otra pieza dramática, puesto que en las películas originales los personajes no se referían al cine más de lo que, en cualquier caso, habría hecho alguien de la calle.

En ocasiones, personajes de la pantalla sirven para canalizar un conflicto, en principio, de mayor calado. Juan Mayorga, el joven autor de *El Gordo y el Flaco*, afronta el tema de una separación profesional con todo lo que eso conlleva en cuanto a frustración afectiva e inquietud laboral, pero los personajes –los inolvidables Stan Laurel y Oliver Hardy de nuestra infancia– se expresan ante todo como seres humanos y hablan como tales, por encima de su condición peliculera. «Siempre he visto al Gordo y al Flaco como un matrimonio y me parecía inconcebible que se pudieran separar. De eso trata mi obra, de qué ocurre si uno de los dos decide marcharse y el otro no le deja porque lo importante es la y griega que les une», declaró el comediógrafo poniendo un punto sobre la i, en ese caso latina*.

Bien mirado, y aparte del diálogo, sólo hay otros dos aspectos teatrales abiertos a la influencia que nos ocupa: las acotaciones del juego escénico y la estructura dramática de la pieza. Dicho así no parece mucho pero con relación a las primeras, se ha de recordar la importancia que en algunos autores –Chejov o Valle Inclán– alcanzaron sus comentarios al margen del texto. Dramaturgos del momento orientan al intérprete o al director de escena cuando sugieren posibilidades como: «Alberto mira a Elena. Está ahora en plan de héroe de película»; «Él sonríe, guarda su móvil y ambos se dan un beso largo y romántico. Sólo falta

* Juan Mayorga: «El Gordo y el Flaco» (Teatro del Astillero, Madrid, 2004); declaraciones del autor en «El Cultural» (30-I-2000).

el letrero que diga The End. Oscuro». «Luisa aparece en la puerta del baño con el pelo aplastado y ropa de película de judíos en la Alemania de los años cuarenta, con estrella de David y todo...»*.

En cuanto a la estructura dramática –lo que la crítica de antaño solía entender por «carpintería»–, y que en la mayoría de los casos distribuye el ámbito escénico asimismo –recuérdese el asombro con que entre nosotros se acogió, a mediados del siglo pasado, la composición y el espacio de «Muerte de un viajante», de Arthur Miller–, no redunda en variaciones de peso con relación a los diálogos como no sea por exigirles una mayor brevedad, pero sí acusa cierta concepción cinematográfica al dividir en acciones casi simultáneas el juego dramático, con decorados transformables, efectos sonoros y la consiguiente luminotecnia.

La Poesía no puede escapar a este repaso. Como ya se dicho, bien cabe considerarla pionera o avanzada en cuanto a reconocimiento de figuras, títulos, personajes, útiles y hasta marcas cinematográficas, todo lo cual inspiró odas, sonetos, liras, romances y, por supuesto, versos libres, en proporción, variedad, enjundia y acierto sobresalientes. Pero ahora no se trata de los homenajes, comentarios o comparaciones que un determinado poeta –Alberti, Lorca o Cernuda, éste a la cabeza de todos– pudo escribir a propósito de alguna figura concreta de la pantalla, sino de formas cinematográficas que devinieron poéticas en multitud de composiciones del más variado pelaje, sin necesidad por ello de recoger nombres y apellidos, o haciéndolo de pasada, en el título quizá: *El cine de los sábados*, *Retorno a Hollywood*, L*a muerte en Beverly Hills***.

Del esquemático resumen de fragmentos que sigue cabe deducir que hay un puñado de vocablos y conceptos que asaltan al poeta en cuanto éste se deja llevar por recuerdos de la pantalla. Entre ellos figuran, como no podía ser menos: luz, sombras, ven-

---

* Respectivamente, Jiménez Losantos: «Bajarse al moro» (esc. II, del acto I); Juan Alberto López: «El tesoro del predicador» (esc. final); Alonso de los Rios: «La comedia de Carla y Luisa» (esc. I, 1ª parte).

** Tales títulos corresponden respectivamente a Antonio Martínez Sarrión (en «Teatro de operaciones»); Juan Luis Panero (en «Los viajes sin fin»); Pere Gimferrer (en el libro homónimo).

tanas, noche, focos, plano, sueño, imagen, apariencia, neón, ojos, beso... Ninguno, claro está, nació con el Cine, pero a todos les dio éste un nuevo sentido o, sin llegar a tanto, un cierto aroma particular. Un aroma que, no sabemos por qué, se nos antoja en blanco y negro.

En otros casos aparecen expresiones concretas, directas, como rubia platino, piscina de plácido turquesa (léase technicolor), primer plano, música invisible, cine de barrio, cowboy, caballos flechados, todas ellas con carne y alma de película, sin vuelta de hoja.

«...cuántos cow-boys muertos como trovadores la sonrisa en los labios
que se tiñen de sangre
los gritos en las calles las manifestaciones disueltas bajo el
arco voltáico del poniente y los lóbregos edificios irreales...»*

«Por la noche, con la luz apagada,
miraba a través de los cristales,
entre los conocidos huecos de la persiana.
Como un rito o una extraña costumbre
la escena se repetía, día tras día,
igual siempre a sí misma.»**

«La luz no tiene peso, ni volumen, es
una variable desazón, la música invisible
de un sueño que no es sueño,
que proyecta en el sueño
su materia precisa, con el rumor preciso,
sin imagen, sin otro fulgor que su
presencia...»***

---

* Pere Gimferrer, «Canción para Billie Holyday» (en *Extraña fruta*, Visor, Madrid, 1979).

** Juan Luis Panero, «Memoria de la carne» (en *A través del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997).

*** Jenaro Talens, «Contactos» (en *Proximidad del silencio*, Hiperión, Madrid, 1981).

«Un motor que cruza,
una luz se apaga.
Dos ojos vigilan
inyectando miedo
desde la ventana»*

«...pero el veneno avanza por sus venas
y la conciencia de Javier se nubla,
y suelta la pistola, y cae al suelo,
y vomita la vida en un espasmo
final sobre la alfombra del pasillo»**.

«Ellos, que viven bajo los focos clamorosos
del éxito y poseen
suaves descapotables y piscinas
de plácido turquesa con rosales...***

El ensayo, la crítica literaria, la publicidad y hasta el mismo Cine tampoco eluden la tentación. Los primeros recurren con frecuencia al símil peliculero a la hora de analizar, ejercer el justiprecio o sencillamente describir el trabajo de los autores analizados, y ello aun cuando el libro en cuestión, o la reseña periodística, no contengan relación expresa con el universo fílmico.

Y se repiten las alusiones a la técnica: «...cuenta muy bien lo que observa, valora los mínimos detalles, no se le escapa una mirada, un gesto (esa reunión familiar rodada en un solo plano, con la sabiduría de los grandes), pues cualquier anécdota por nimia adquiere sentido»****

Se adjetiva un relato en general o un personaje en particular con el calificativo obligado: «Al final esta Susana que es bonda-

* Luis García Montero, «Canción asesinato» (en *Las flores del frío*, Hiperión, Madrid, 1999).

** Luis Alberto de Cuenca, «La pesadilla» (en *La caja de plata*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003).

*** Miguel D'Ors, «Contraste» (en *Curso Superior de ignorancia*, Universidad de Murcia, 1987).

**** Javier Goñi, en relación a *Retrato de dos hermanas*, novela de Pedro García Montalvo (*El País/Babelia*, 25-IX-2004).

dosa por razones opuestas a las del Antiguo Testamento, terminará malparada en este retrato buñuelesco»*.

O al nombre de un actor, se añaden sus diálogos: «...y acaba llevando la contraria a sus superiores, hasta que éstos le digan lo mismo que Edward G. Robinson en *Hampa dorada*. Aquello de muchacho, estás acabado»**.

O nos remiten a un género bien conocido: «En fin, que así no aclaramos nada, y que al final de tanta poesía y tanta filosofía, todos seguimos dividiéndonos en buenos y malos, como en las películas del Oeste, que es donde metafóricamente seguimos viviendo»***.

Aunque a veces, la cita sea múltiple: «Como ocurre con la decadencia de los géneros cuando (— — —) se introducen apelotonadamente todos los motivos y personajes de sus obras maestras (recuerden las películas en que se enfrentaban Drácula, el Hombre-Lobo y Frankenstein)...»****.

Y el caso no se da sólo en relación con obras contemporáneas, sino que alcanza a la consideración y recreación de nuestros clásicos mayores. El académico Francisco Rico viene a recordarnos en la presentación de una nueva edición de las *Novelas ejemplares*, que esta supuesta obra menor del autor del «Quijote» tampoco es moco de pavo, como hubiera dicho un castizo; que bien merece una relectura cuidadosa por nuestra parte, sin que la diversidad de las piezas que la componen haya de inclinarnos en principio a favor de una u otra. Y lo argumenta con una afirmación, inesperada por su índole cinematográfica, aunque del todo justa: «No sé de ningún buen aficionado al cine a quien se le ocurra juzgar *Some Like It Hot* (Con faldas y a lo loco), de Billy Wilder, con el mismo rasero que *Roma, città aperta*, de Roberto Rosellini». Es decir

---

* Fernando Castanedo en su crítica a *Susana y los viejos*, finalista del premio Planeta de 2006. (*El País/Babelia*, 11-II-2006).

** Sergi Doria sobre *Cazadores de luz*, novela de Nicolás Casariego. (*Revista de Libros*, noviembre de 2005).

*** Comentario de Rafael Conte acerca de *Contra natura*, novela de Alvaro Pombo (*El País/Babelia*, 10-XII-2005).

**** Manuel Rodríguez Rivero, a propósito del último ensayo del norteamericano Robert Fisk, *La gran guerra por la civilización* (*Abc* cultural, 25-II-2006).

que, a la hora del disfrute, tanto monta/monta tanto el corrosivo humor del vienés como la austeridad franciscana del creador de «Paisá», tomados ambos cual trasuntos cervantinos*.

A la publicidad, con tal de vender, tampoco se le hacen los dedos huéspedes y constantemente leemos consejos y slogans a la manera de «¡Qué bello es vivir en la Urbanización Tal!» o «Para su fiesta, llamen a Catering... Hepburn». Y por cuanto se refiere al Cine, éste ha alcanzado la suficiente complejidad como para que admita ya el prefijo griego meta, y se pueda hablar de la imagen que pretende desentrañarse a sí misma tal y como, comparación obligada, hacemos con la metaliteratura. Algunos films de Godard, y entre nosotros «El sol del membrillo», de Victor Erice, pueden servir de ejemplo. No lo son, en cambio, aquellas películas que, simplemente, tratan un tema cinematográfico, y deben encuadrarse en el apartado «El Cine dentro del Cine».

Bien, ha llegado el momento de recoger velas. Y no podemos hacerlo –nobleza obliga– sin reconocer que tal profusión, abundancia y variedad de citas cansa y dice poco en favor de quien las utiliza a mansalva. El uso continuo irrita, como irritaba antaño quien se expresaba a costa de enlazar refranes sin cuento o buscaba apoyo en frases hechas, una y otra vez. Siempre nos quedará París o solo ante el peligro, repetidas a troche y moche, resultan tan insoportables como lo fueran no por mucho madrugar amanece más temprano, en casa de herrero, cuchillo de palo o el socorrido es ley de vida con que tratamos de aminorar algún que otro desconsuelo. Quizá el hombre siempre haya necesitado de muletas –léase muletillas– para los grandes recorridos de la reflexión o el sentimiento.

La omnipresencia del Cine en el habla y la escritura ha causado también algún que otro estrago ortográfico. El título con que se dio a conocer en España la mencionada película de Gary Cooper, «Solo ante el peligro», usado ahora de continuo para expresar el aislamiento con que, en ocasiones, todos nos vemos abocados a enfrentarnos con una situación comprometida, se escribe y se pronuncia por lo general añadiendo un acento sobre la primera

* Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares* (Edic. de Jorge García López, Galaxia/Gutenberg, Barcelona, 2005). Presentación de Francisco Rico.

«o», rebajando así un tanto el mérito del sufrido héroe, cual si quisiéramos precisar que sólo ante el peligro un hombre es capaz de reaccionar como tal.

La vieja expresión «decir algo con retintín», ha pasado a ser en algunos casos «decirlo con Rin-Tin-Tin», es decir, a ladrido limpio y bajo la amenaza de nuestros colmillos, según veíamos actuar al pastor alemán en las viejas series de los no menos viejos tiempos escolares. Y cada vez con mayor frecuencia se tiende a sustituir el clásico «salir de estampía» por «salir de estampida», cual si hablásemos de vacas o búfalos de la pradera.

En otras ocasiones, más que faltas de ortografía o errores gramaticales cabría considerar tales irregularidades como atentados al buen gusto morfológico. Recordemos aquel terrible título de un no menos terrible film presentado con cierta alharaca: Milagro a los cobardes. O la pedestre traducción de The Day After, enésima visión de una Tercera Guerra Mundial que tampoco pasará a la historia del Cine pero que, sin embargo, instaló en nuestro lenguaje la expresión el día después, utilizada luego a mansalva por periodistas, locutores de televisión, políticos de tres al cuarto y, finalmente, por el público en general. «¡Se nos queda, se nos queda en el idioma este horror!, clamaría el pobre Lázaro Carreter en vano pues, efectivamente, quedó*.

El doblaje, castigo de nuestra industria y, aunque muchos espectadores no caigan en la cuenta, de ellos mismos también, podía haber cooperado al menos en la depuración del idioma anulando traducciones como la antedicha y otras peores aún. Pero no sólo no lo ha hecho sino que acabó por imponer soluciones del corte de yo que usted no lo haría o ¡qué bueno que viniste!, aparte de acomodar sintaxis y vocabulario hispanos a movimientos de boca extranjeros, rellenando pausas con ¡ajás!, hu-huums... y murmullos por el estilo.

Sólo el gracejo de ciertos comentaristas, aplicado a producciones ignotas del período mudo, nos ha gratificado muy de cuando en cuando con hallazgos imprevisibles. Mihura y Tono enriquecieron un melodramón germano anterior a la primera guerra

* Fernando Lázaro Carreter: *El dardo en la palabra* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997).

mundial, retitulado por ellos Un bigote para dos, con su peculiar humor codornicesco. Y Ramos de Castro, glosador de Jaimito, Fatty y otros cómicos del viejo Hollywood, implantó frases inolvidables como ¡qué si quieres arroz, Catalina!, inspirada en el persistente rechazo de una niña al plato que se le servía con similar tozudez.

Mientras hablábamos se han podido detectar en la sala gestos risueños e incluso alguna que otra risa contenida, manifestaciones todas muy de agradecer por cuanto infunden valor al disertante y le hacen sentirse abrigado, pero que, a la vez, no dejan de sembrar cierta inquietud en su ánimo. ¿Habrá sido capaz de transmitir la preocupación que, por debajo del humor y hasta de un cierto orgullo profesional, le embarga desde hace tiempo? Porque no hemos tratado únicamente de hacer recuento de vocablos o expresiones más o menos usuales, sino de avanzar supuestos y aun vivencias que permiten asomarse a un futuro quizá no tan halagüeño para doctores del trivium.

El ser humano parece no haberse darse cuenta cabal de lo que realmente ha supuesto la irrupción del Cine en nuestra mente y, de rebote, en el afán de comunicarnos con el prójimo. Desde la implantación del homo sapiens, o desde que el mono alcanzara su plenitud actual, según prefieran, sólo contábamos con dos armas a la hora de expresarnos: el conocimiento directo, es decir, lo que le había ocurrido a uno, y el heredado, es decir, lo que nos hubiera transmitido algún semejante por haberle ocurrido a él o, simplemente, por habérselo sacado de la manga.

Pero al cabo de los milenios, el hombre cuenta con una tercera e inesperada fuente que puede trastocar –de hecho, lo está haciendo ya– el camino tradicional de conocer y darse a entender: la de las imágenes vivas, ciertas o falsas, pero inmateriales, luminosas, que trastocan o anticipan cualquier conocimiento posterior. Todos sabemos ya cómo es el Tibet o Machu Pichu, sin haber viajado hasta allí. Todos hemos besado a una mujer antes de conocer a ninguna.

En otras palabras, además de la experiencia personal o literaria, si como tal entendemos la recibida por transmisión mediata, existe una tercera, prefabricada, industrial, ajena si se quiere, pero común a millones de personas en todo el mundo y de la que el

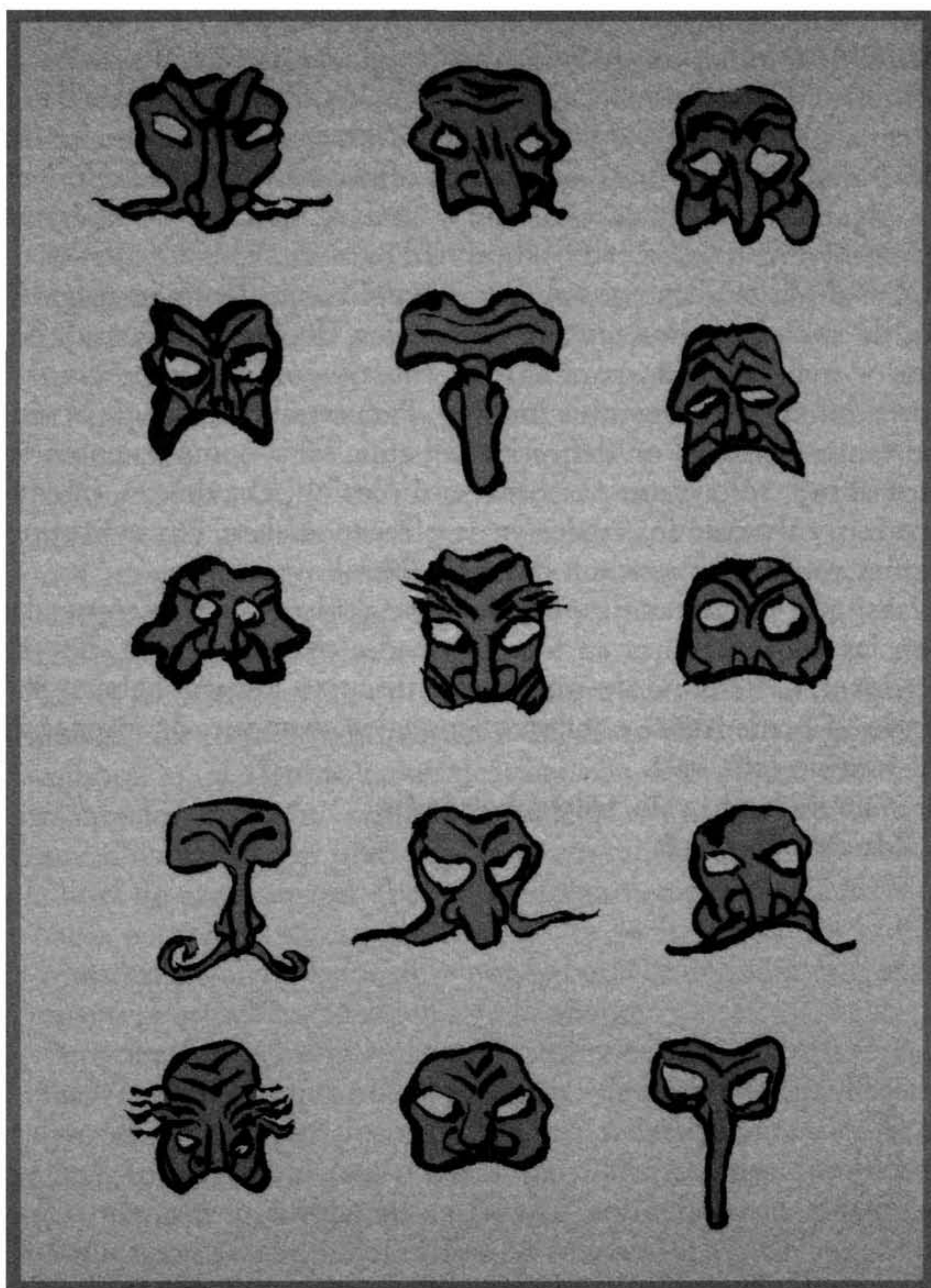
hombre no sabe ya ni puede ni quiere prescindir, y a la que bien cabría denominar imago franca. A la manera de «La invención de Morel», vivir se sustituye o se complementa de forma gradual con la capacidad de digerir y asimilar esas imágenes de libre circulación, ajenas y anteriores, que se nos ofrecen en derredor como en un gigantesco zoco de «Las mil y una...», perdón, de «Las mil noches y una noche».

De ahí la tendencia a echar mano del recuerdo cinematográfico, de sus escenarios, de sus personajes, de sus diálogos, de los títulos incluso. Todo para entendernos mejor, para recrearnos o aprender con lo que vimos una vez. Para seguir tirando de la vida sin tanto esfuerzo, en definitiva. El cine, tal y como lo entendemos ahora, sólo es un paso en esa dirección, el primero, porque vendrán otros, de los cuales ya se ofrecen atisbos, cuyas proporciones verdaderas resultan inimaginables hoy por hoy.

Así que «tiemblen después de haber reído», según recomendaban las viejas páginas en huecograbado, marrón y rosa, de «La Codorniz». Pensándolo mejor, este discurso debería haberse llamado «El cine frente a nuestro lenguaje». Aunque, de momento, tal y como está, vale.

Y en diciendo vale, sólo cabe añadir:

Muchas gracias



Respuesta a Borau

Mario Vargas Llosa

Es para mí un honor y una alegría dar la bienvenida a la Real Academia de la Lengua a don José Luis Borau, a quien admiro desde que, en 1975, vi por primera vez una película suya, esa obra maestra del cine español que es *Furtivos* (1975). Con él ingresa a esta corporación un creador de gran talento artístico que es, al mismo tiempo, un conocedor y practicante de todas las especialidades y tareas que hacen posible una película, desde su concepción hasta su llegada al público –guionista, productor, director, montador y hasta distribuidor– y, también, un erudito de la historia del cine, de la técnica cinematográfica y un analista riguroso de su oficio. Y, como si todo ello fuera poco, un hombre de cultura y de pensamiento que en sus películas, guiones y cuentos ha expresado un mundo, profundo y personal, en el que se refracta, en toda su complejidad y problemática, el tiempo en que le ha tocado vivir.

Digo que lo admiro desde que vi por primera vez una película suya, en 1975, pero lo conozco y le tengo gratitud desde unos años antes, cuando intentó producir una adaptación cinematográfica de una novela mía, *Pantaleón y las visitadoras*, que iba a dirigir José María Gutiérrez. Para ello, armándose de valor, fue al Perú y cometió la temeridad de pedir permiso para rodarla en los lugares donde ocurría la acción, a la dictadura militar del general Juan Velasco Alvarado. El coronel que se dignó recibirlo lo despachó con esta frase viril: «Agradezca usted que no lo despido de un balazo». Pero José Luis Borau, que es inasequible al desaliento, tomó aquella experiencia con humor y lo que recordaría des-

pués de su aventura limeña no sería al coronel de la pistola, sino a un pintoresco funcionario, de no sé qué ministerio, que sabía de memoria muchas zarzuelas y se lo demostró cantándoselas en el curso de un almuerzo. Entre paréntesis, diré que años más tarde el Perú desagravió a Borau de las amenazas y las arias de zarzuelas que le infligieron allá, concediéndole la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la más antigua de América, un doctorado *honoris causa*.

Sin esa reciedumbre y espíritu tenaz, José Luis Borau no hubiera podido haber hecho realidad su vocación de cineasta, la más difícil de plasmar cuando se asume con la autenticidad, coherencia y exigencia con que él la ha hecho suya. Un joven letraherido necesita una pluma y un cuaderno para volcar los trinos poéticos o las fantasías que pugnan por escapar de su cabeza y, un pintor, una cartulina y un pincel para dar existencia material a las formas plásticas que lo desvelan. No menos franciscanos son los medios que requieren para empezar a ser lo que quieren ser un escultor, un bailarín, un cantante y hasta un músico. Pero para que un cineasta esté en condiciones de dar aquellos primeros pasos, los balbuceos de su oficio, y averigüe si lo acompaña el talento o le es esquivo, una complicada y sobre todo costosa maquinaria tiene que alzarse de la nada y deben participar en la aventura muchos cómplices y asociados, operación que exige, del cineasta principiante, virtudes que tienen poco o nada que ver con el arte: relaciones, simpatía, capacidad suasoria, obstinación, sentido de la oportunidad, una buena dosis de suerte y hasta una pizca de fanatismo y locura.

No debieron ser nada fáciles aquellos años adolescentes de Borau, nacido en Zaragoza en 1929, ciudad en la que vivió sus primeros 27 años, cuando descubrió de manera precoz e intensa su pasión por el cine y al mismo tiempo advirtió lo difícil, cuando no quimérico, que sería sacarla adelante en ese entorno provinciano en el que apenas funcionaba un cineclub. Se desquitaba con el dibujo, en el que, a juzgar por las viñetas que ha rescatado la biografía que le dedicó Agustín Sánchez Vidal[1], mostraba gracia,

[1] Agustín Sánchez Vidal: *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón, 1990.

ingenio y personalidad, lo que no dejaba de inquietar a su familia, convencida, no sin razón, de que «los pintores se mueren de hambre». No sabía que el caso de los cineastas podía ser todavía peor. Como aún no estaba en condiciones de hacer cine, se dedicó a escribir sobre él, en *El Heraldo de Aragón*, donde, entre 1953 y 1956, ofició de crítico, principalmente de películas, pero también de arte y de arquitectura, temas sobre los que opinaba con sorprendente versación, teniendo en cuenta el aislamiento cultural de la España de entonces, y con total independencia de juicio. Sus opiniones sobre estética son enjundiosas y elocuentes y anticipan una manera de entender el arte y su relación con la historia y la sociedad que más tarde Borau reflejaría fielmente en sus películas: condenan el folklore y el patrioterismo, la visión de campanario, promueven el rigor técnico y la excelencia formal a la vez que rechazan el formalismo y reclaman en el creador una voluntad de verdad y un arte problemático, enraizado en el presente, que, sin sucumbir en el preciocismo, mantenga una comunicación con el cine más renovador de allende las fronteras y con el gran público aunque sin ceder por ello al facilismo. Borau fue uno de los primeros en defender con entusiasmo las películas iniciales de Berlanga y de Bardem y en ver en ellos a unos renovadores radicales del cine español.

Como todos los jóvenes de su generación, y de la mía, aunque ya no los de después, que no sabían qué hacer con una vocación anómala, que no encajaba bien con lo que el medio consideraba una profesión seria, José Luis Borau se resignó a estudiar Derecho, sabiendo muy bien que nunca ejercería en un bufete. Pero la abogacía le sirvió para dar el salto a Madrid, ganar unas oposiciones en un ministerio, y, una vez asegurado, aunque de manera magra, el *modus vivendi*, entrar en la Escuela de Cine, donde luego sería, por algunos años, profesor de guión. Allí se graduaría con un film, *En el río* (1960) en el que algunos espectadores zahoríes advertirían ya la mano segura y el rigor profesional del futuro realizador.

No muchos fueron tan perceptivos, por desgracia. La verdad es que desde esa su primera película hasta la que lo consagró, *Furtivos*, quince años más tarde, dándole una proyección nacional e internacional, premios y un vasto público, José Luis Borau debió

hacer una larga travesía por el desierto de la incomprensión e indiferencia. Y, todavía peor para un cineasta que no quiso nunca ser un realizador de catacumbas sino llegar al ancho público, ser filiado como un excéntrico, prisionero de una elite. Ni *Brandy* (1963), ni *Crimen de doble filo* (1964), ni *Hay que matar a B* (1973) merecieron reconocimiento y sí acusaciones contradictorias, cuando no absurdas, de cine estereotipado, extranjerizante, cosmopolita y de mero entretenimiento. Sólo el éxito de *Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán, de la que Borau fue guionista, además de encarnar en la cinta un pequeño papel, hizo que empezara a verse en él un cineasta de talento versátil y diestro en los secretos de la narración cinematográfica.

Estas virtudes quedaron fehacientemente confirmadas con *Furtivos*, una película compleja, que es muchas películas al mismo tiempo, y que mantiene al espectador fascinado y suspenso por la pericia sin fallas con que su feroz y truculenta historia está contada. Sin embargo, sería un error adscribirla al género tremendista, de crudo realismo complaciente, que constituye una de las vetas más pertinaces y tópicas de la literatura y el cine españoles de la posguerra. Su terrible peripecia trasciende lo puramente histórico y social, sin escamotearlo, pero nos sumerge también en los abismos del comportamiento, en esa irracionalidad oscura y ávida que George Bataille llamaba «la parte maldita» de lo humano. En la sombría aventura de Martina y Ángel se transparenta algo más permanente que una sociedad retrógrada: una fuerza espontánea, incontrolable, que parece operar a través de los personajes, como la fatalidad en las tragedias griegas, que convierte a los seres humanos en meros muñecos, obedientes a los hilos del deseo. Pero *Furtivos* es también una historia de amor, intensa, delicada y desgarrada, que levanta la película del suelo de primitivismo y sordidez en que transcurre y la enriquece con un sustrato de sentimiento, goce, exaltación y hasta chispazos de humor. Pocas películas han mostrado tan bien, en una historia tan densa y lacerante, la ambigüedad de la condición humana y la manera como en ella se confunden el bien y el mal.

Furtivos sirvió para que, retroactivamente, las películas anteriores de Borau fueran valoradas con otros ojos y los críticos más serios descubrieran en ellas, además de sus méritos artísticos, la

obra de un realizador dotado de un claro propósito y de una visión propia del mundo y de su oficio, que sabía muy bien lo que hacía y cómo lo hacía, imponiendo su personalidad y sus designios artísticos en cada aventura que emprendía, sin dejarse arredrar por los enormes obstáculos que enfrentan los cineastas que tienen principios, ideas y obsesiones y no están dispuestos a sacrificarlos para poder hacer películas. Se podría rodar un largometraje o escribir una novela –ambas del género terrorífico–, sobre las mil y una penalidades por las que ha pasado Borau para poder hacer algunas de sus películas, sobre todo *Río abajo* u *On the line* (1984), filmada en inglés, en la frontera méxico-norteamericana. Sánchez Vidal cuenta que esta película costó «diez años de vida y toda la hacienda» de Borau, su guionista, productor y realizador. Y, para colmo, por la cicatería y pequeñez mental de productoras y distribuidoras de Hollywood, la magnífica obra que es este drama de un puñado de gentes de la frontera, situado en el marco de la lucha de los inmigrantes ilegales mexicanos y centroamericanos para infiltrarse en los Estados Unidos, apenas pudo verse allá en un circuito reducido ni fue apreciado tampoco en Europa todo lo que significa. Uno de sus valedores, felizmente, fue alguien tan respetado y respetable como Víctor Erice, para quien *Río abajo* es, junto con *Furtivos*, la mejor película de Borau[2].

Como *Furtivos, Río abajo* y las otras películas de José Luis Borau, *La Sabina* (1980), *Tata mía* (1986), *Niño nadie* (1996) y *Leo* (2000), cuentan historias, muestran personajes atrapados en situaciones límites, que los desnudan y ponen a prueba sus sentimientos, convicciones, y los hunden en la desesperación o el descrédito o más bien los redimen. Estas historias tienen siempre una fuerza contagiosa y transpiran autenticidad y vida porque nunca parecen haber sido concebidas como meras demostraciones o testimonios de una tesis, ser nada más que un documento social o político, comentarios ideológicos amenizados con anécdotas sobre ciertos problemas de actualidad. Y, sin embargo, dentro de su condición de historias particulares, que engarzan o enfrentan a hombres y mujeres individualizados, concretos y específicos, ellas son siempre más de lo que cuentan, unas historias que, converti-

---

[2] Agustín Sánchez Vidal, ob. cit., p. 164.

das en imágenes de la memoria, suscitan en nosotros, los espectadores, un malestar, una incomodidad, una meditación y muchas dudas. Fiel a los ideales de su juventud, José Luis Borau es uno de esos raros cineastas de nuestro tiempo que ha demostrado de manera inequívoca que se pueden inventar y contar absorbentes y conmovedoras historias sin adormecer al público ni enajenarlo en un viaje a la pura irrealidad, más bien inquietándolo y enriqueciendo su experiencia con incertidumbres y una actitud de desconfianza y crítica hacia el mundo en el que vive.

Porque, ya lo dije, José Luis Borau, además de un creador y un magnífico contador de historias con la cámara y la pluma, es también un hombre de ideas. Una de ellas, que se perfiló en sus años mozos y se ha ido fortaleciendo con la reflexión y la práctica de su oficio a lo largo de los años, ha sido la de la naturaleza y límites del realismo en el arte. La formuló así, en un texto de 1960, aparecido en *Film Ideal*, hablando del Indio Emilio Fernández: «No se puede decir que el Méjico que aparece en sus películas sea el Méjico real. Pero es –y esto no creo que se pueda discutir– el Méjico creado por una mentalidad real, típica, la del hombre mejicano sin demasiada cultura, del que la herencia religiosa, el patriotismo, las doctrinas liberales, el indigenismo y la fuerza del sexo son sus propias fuerzas motrices»[3]. El realismo, según este planteamiento, no consiste en un arte que imita objetivamente a la realidad, que en su diversidad y sus tumultos es escurridiza e inapresable, sino en crear algo distinto a ella, un producto artístico que valga por sí mismo y sea autosuficiente, a partir, eso sí, de una experiencia profunda y lúcida del mundo real tal como lo vive el creador. No creo que haya una mejor definición del arte de José Luis Borau que esta apreciación tan certera que esbozó en sus años de estudiante del cine de Emilio Fernández.

Ese género de realismo que es el que él mismo ha practicado en sus películas es tal vez la raíz secreta de la universalidad de sus historias, las que, aunque estén situadas en distintos lugares de España, en un país innominado de América Latina, o entre México y Estados Unidos, sentimos que comparten un fondo común, que

[3] «Cinco nombres a considerar vistos por sí mismos», *Film Ideal*, Madrid, N. 61, 1-12-1960, p. 12.

podrían viajar a otras comarcas de la geografía universal y cambiar de lenguas y de fisonomías sin por ello desnaturalizarse, conservando siempre su vitalidad y su verdad. Eso ocurre porque en esas historias, por debajo de los decorados y las circunstancias en que sus protagonistas evolucionan y viven, hay algo permanente que concierne a la condición humana, a algo que, en contra de lo que sostenía la filosofía existencialista, no sigue sino antecede a la existencia, una esencia que acompaña a hombres y mujeres como una sombra imperecedera en todas sus mudanzas en la geografía, el tiempo y la cultura. Tal vez suene pedante llamar al mundo de Borau esencialista, pero yo creo que lo es, como lo fue el de Bergman, o el de Dreyer, o el de Buñuel.

No debe extrañar por eso que, a lo largo de su trayectoria, José Luis Borau haya muchas veces insinuado que su trabajo de cineasta ha sido, entre otras cosas, una lucha continua contra aquello que separa, distancia y en última instancia enemista a los seres humanos: las fronteras. «...allí donde hay fronteras hay corrupción, violencia y crueldad...», le dijo a un periodista de *ABC* en 1985, en relación con su película *Río abajo*: ésta, añadió, «No es propiamente una película sobre los *mojados*, sino sobre ese conglomerado heterogéneo de personas que viven en ese lugar...Las fronteras, en mi opinión, enmarcan los egoísmos humanos, los intereses políticos así que, como ya he dicho alguna vez, *Río abajo* puede entenderse como un alegato contra las fronteras»[4].

Diez años antes, en 1975, había dicho algo más rotundo a Mary Reyes Martínez y Miguel Marías comentando su película *Hay que matar a B*: «Hay una cosa que yo odio, las nacionalidades, que me parecen lo más terrible y reaccionario que hay...Tienen un origen defectuoso: no nacen de la condición humana, sino de las dificultades de la condición humana»[5]. Y en un artículo de 1983, titulado «Sin cañones» y publicado en una revista norteamericana, explicaba esta fobia con los siguientes argumentos: «El éxito de la especie humana –al menos en comparación con el de otras especies y hablando hasta el día de la fecha– se debe ...a que el hombre no tiene raíces o, si las tiene de alguna clase, puede

[4] Entrevista de Juan I. García Garzón, *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1985.

[5] Agustín Sánchez Vidal, ob. cit. p. 102.

prescindir de ellas con mayor facilidad que cualquier otro semoviente. No hay bicho, ni planta –y casi podría decirse que ni roca tampoco– capaz de cambiar de clima, de altura o de ambiente con tanta fortuna...¿A qué viene ese cuento de las raíces?...Muchas veces son los naturales del lugar –los enraizados– quienes, faltos de perspectiva, no calan más allá de sus narices. ¿Cómo podrían explicarse, si no, casos como los de Conrad, Nabokov, Kafka, Joyce, Lang, Ophüls, Hitchkock o, dentro del mundo hispánico, Cortázar, Neruda o el mismo Buñuel? Todos ellos fueron, de una forma u otra, paseantes de excepción, vivieron y trabajaron donde quisieron o donde pudieron, y trataron temas propios o ajenos, algunas veces, incluso, en idiomas que no eran nativos»[6].

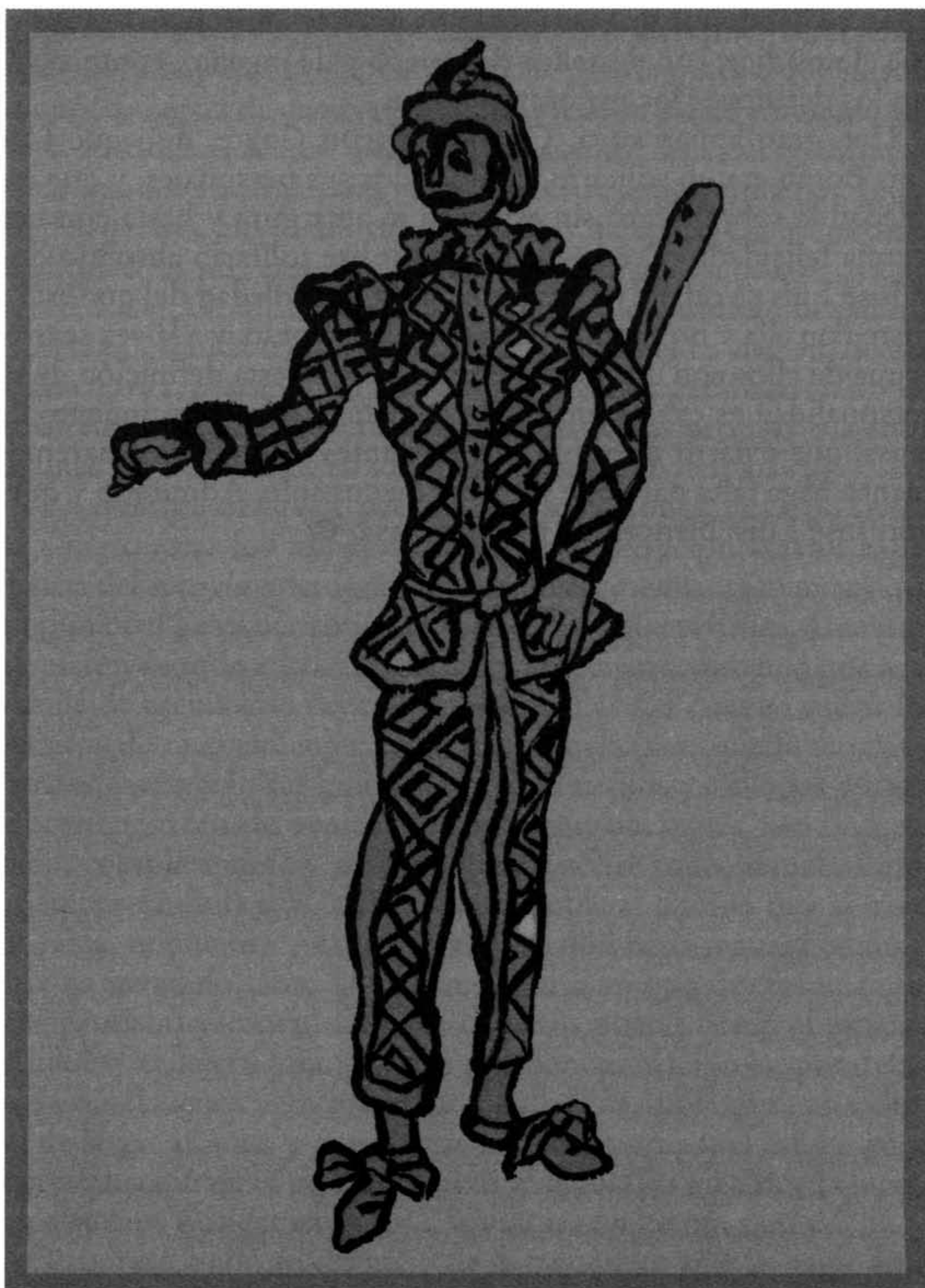
Un hombre de ideas, pues, y de convicciones, cuya presencia va a enriquecer los trabajos de nuestra institución con su experiencia del arte cinematográfico, el que representa acaso mejor que ningún otro género artístico la sociedad en que vivimos. Una premonición de todo ello es el erudito y regocijante discurso que acabamos de escucharle rastreando las huellas del cine en todos los ámbitos de nuestra lengua, a la que las películas, sus directores y artistas, y también sus guionistas y argumentos y diálogos y hasta expresiones técnicas venidas generalmente del inglés, han impregnado, complicándola y matizándola, y, sobre todo, actualizándola, emparejándola con la vida que se habla al tiempo que se vive. Su sabia, minuciosa y sabrosa averiguación de la manera como el cine ha invadido tanto la lengua literaria en que discurren nuestros prosistas y cantan o lloran nuestros poetas como el español familiar y callejero, muestra que esta contaminación es, por debajo de sus risueños y sorprendentes hallazgos, un fenómeno cultural de largo alcance y que el cine ha tenido un papel estelar en la representación de la vida, la muerte, el amor, los ideales y la moral y los sueños que caracterizan a la cultura contemporánea.

Pero, reseñando su discurso de la manera en que lo hago, traiciono a José Luis Borau, que, como ustedes han comprobado oyéndolo, es alérgico a la pomposa seriedad y disimula y alivia su fervor por las ideas con un tono entre humorístico e irónico,

[6] «Sin cañones», en *Quarterly Review of Film Studies,* Vol. 8, n. 2, *Los Angeles, Spring 1983,* citado por Agustín Sánches Vidal, ob. cit., págs. 102-103.

como pidiéndonos que no tomemos muy en serio las cosas serias que él nos dice, con destellos de humor y de ingenio, como aligeran los dramones los mejores cineastas.

Una gran amiga suya, Carmen Martín Gayte, dijo que José Luis Borau era un solitario, como todos sus personajes, y que esa soledad la sobrellevaba sin esfuerzo ni amargura y hasta con una secreta felicidad: «Creo –escribió– que ese solitario absoluto que es José Luis se refleja en sus personajes, esa soledad del que está a gusto con ella y no carga a los demás con su peso, y a la vez se preocupa de ellos con una gran generosidad». Si esta definición de su personalidad es exacta me atrevo a afirmar, con conocimiento de causa, que a partir de ahora, sus flamantes compañeros, haremos cuanto haga falta para que se sienta menos solo. Admirado y querido José Luis: bienvenido a ésta tu casa» ©



En el centenario de *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, de Tomás Morales

Andrés Sánchez Robayna

TOMÁS MORALES (1884-1921) ES EL MAYOR REPRESENTANTE, JUNTO A ALONSO QUESADA, DE LA POESÍA CANARIA DE COMIENZOS DE SIGLO. EL POETA Y ENSAYISTA SÁNCHEZ ROBAYNA SITÚA SU OBRA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO.

Aunque cualquier pretexto sería bueno para volver, una vez más, al primer libro de Tomás Morales (1884-1921), el centenario de su primera edición ofrece para ello una circunstancia especialmente propicia. No son pocos los valores literarios del libro, y nadie pone en duda hoy su significación histórica dentro del modernismo español. En lo que sigue pretendo abordar brevemente algunos aspectos de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* con la perspectiva más o menos clara que proporciona el tiempo transcurrido desde aquella primera edición, y también con el conocimiento más exacto que hoy poseemos de la concreta situación literaria en que surgió.

En 1908, el panorama poético español estaba aún decisivamente marcado por el debate en torno al modernismo. Era todavía considerable, en efecto, la oposición a la corriente renovadora que, encabezada por Darío, había enriquecido de manera extraordinaria la poesía de lengua española. En buena medida, esa obstinada oposición –mantenida en su día por Clarín y continuada por uno de los más influyentes críticos de esos años, Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»)– se fundaba, sin embargo, en un equívoco: los adversarios de la nueva estética, aquellos que no se can-

saban de ridiculizarla a la menor ocasión, no sabían distinguir con claridad entre las aportaciones verdaderamente valiosas (la mayor parte de ellas, procedentes de Hispanoamérica) y la larga secuela de versificadores que pasaron de imitar a Zorrilla y Campoamor a imitar a Manuel Reina y Francisco Villaespesa (mezclando a veces ambas imitaciones). La confusión era, se diría, la tónica general del momento. En ese mismo año de 1908 veía la luz en Madrid un largo y laborioso libro de Andrés González-Blanco titulado *Salvador Rueda y Rubén Darío* (subtitulado *Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*) en el que se leen observaciones como esta: «Rueda, si no fue modernista, fue al menos de los que alentó a los modernistas y no los ridiculizó desde un principio, sino que los comprendió hasta que no se extralimitaron. Todos los jóvenes poetas están, pues, en deuda con él». Si este grado de confusión en torno a la nueva estética y a la palabra *modernismo* existía en un conocedor de la lírica de la época como González-Blanco –una confusión de la que, como es sabido, no se libró el mismísimo Unamuno de esos años–, ¿qué podría decirse de gentes menos informadas? La confusión se echa de ver incluso en las antologías de la época: tanto *La corte de los poetas* (1906), de Emilio Carrere, como *La musa nueva* (1908), de Eduardo de Ory, consideradas como las dos primeras antologías del modernismo español, muestran tal amasijo de modernistas, no modernistas y versificadores recalcitrantes que, lejos de aclarar el panorama poético del momento, venían a oscurecerlo aún más.

La aparición, en este contexto, de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* significó el surgimiento de una voz personal y nueva. Morales, estudiante de medicina en Madrid, y que a la sazón contaba veintitrés años, se había dado a conocer en la capital española desde 1905 en publicaciones como *Renacimiento Latino* o *Revista Latina*, en la que vieron la luz las primeras versiones de algunos de los poemas recogidos en el libro de 1908. Sus inicios como poeta no habían sido muy distintos de los de otros jóvenes líricos españoles de 1900, llevados por un becquerianismo de aluvión y un desdibujado impresionismo sentimental. En 1905, sin embargo, Morales deja atrás definitivamente esa tendencia: es entonces cuando su poesía empieza a adquirir una concisión formal sorprendente y a ganar una plasticidad y una sonoridad poco comunes.

Apenas tres años más tarde, su autor consideró llegado el momento de organizar en libro los poemas de este período, a los que dio un título de sabor d'annunziano, *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, un título que, en efecto, recordaba los *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* que el poeta italiano había publicado en 1903. En él quedaban expresados ya los tres grandes bloques temáticos en que se estructuraba. Se trataba de un libro relativamente amplio y variado, y en él se recogían composiciones como la siguiente:

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna sobre el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen en la penumbra fosfóricos trenzados,
las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía...

Y de pronto, rasgando la calma, sosegado,
un cantar marinero, monótono y cansado,
vierte en la noche el dejo de una melancolía...

Versos como estos –que un Jorge Luis Borges anciano aún recitaba de memoria– y otros del libro tuvieron una amplia resonancia en aquellas fechas, como lo revela la acogida crítica que recibieron[1]. Sus ecos llegaron hasta el Valle-Inclán de *La pipa de kif* o el Borges del soneto «Las Palmas», publicado en la revista coruñesa *Alfar* en 1926 (el escritor argentino conocía esos versos de

[1] Me he ocupado de ello en el artículo «La recepción crítica de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, de Tomás Morales (1908)», *Philologica Canariensia*, núm. 2-3 (1996-1997), págs. 343-367.

Morales a través de alguna de sus frecuentes reproducciones en revistas y periódicos españoles e hispanoamericanos, y tal vez había vuelto a leerlos en 1922, dentro del volumen primero de *Las rosas de Hércules*).

El soneto en alejandrinos no era ninguna novedad en ese momento. Lo nuevo era un tono que, sin ser estrictamente íntimo, implicaba una evidente subjetividad de la visión (en el poema que acabo de transcribir no hay ningún *yo* lírico, pero sí un misterioso contemplador de la escena) y, sobre todo, una especial capacidad para trasladar a la mente imágenes visuales, es decir, lo que poco tiempo después Ezra Pound –que también en ese mismo año de 1908, por cierto, publicaba en Venecia su primer libro, *A Lume Spento*– llamaría *fanopeia*. Añádase a todo ello un oído segurísimo, capaz de hacer de la música verbal el centro mismo del impulso lírico. La poesía de lengua española se enriquecía con una voz nueva y vigorosa.

Las tres partes anunciadas en el título no se ajustaban al orden con que aparecían en el libro. La primera no es la de la «gloria», sino la del «amor», dispuesta bajo el epígrafe «Rimas sentimentales», dedicada a Juan R. Jiménez y con una cita de Antonio Machado. Si los «Poemas del mar», a los que pertenece el soneto transcrito, respondían en buena medida al modelo de la poesía parnasiana francesa, esto es, a una dicción impersonal y una versificación fuertemente cincelada y eufónica, aunque no exenta a veces de subjetivismo (como en las envolventes estrofas del poema «El mar es como un viejo camarada de infancia» o el sugestivo soneto «Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño», con el que se cierra el libro, y que es uno de los poemas más intensos del autor), las «Rimas sentimentales», en cambio, filtraban de manera muy personal los tonos y las coloraciones simbolistas, no por ello menos apuradas, sin embargo, en el ambicioso trabajo formal. Se diría por ello que parnasianismo y simbolismo no son nunca en el joven poeta categorías absolutas e incomunicadas, sino, por el contrario, marcadamente dialogantes.

Las «Rimas sentimentales» no eran propiamente, en su mayor parte, poemas de amor erótico (el más significativo de éstos se encuentra en los «Poemas de la gloria», el titulado «Criselefantina»), sino vívidas estampas de evocación de la infancia, la familia,

la amistad y la tierra natal, sin que echemos en falta el jammesiano elogio de las campanas de provincia. La segunda sección, los «Poemas de la gloria», es la más endeble del libro y la menos definida temáticamente; algunos de los poemas que la integran («Torneo», «Historia de ojos verdes») se cuentan entre los menos valiosos del conjunto, y el autor fue muy consciente de ello al prescindir de esos versos en la reedición de *Poemas...* dentro de *Las rosas de Hércules*. Fue la sección tercera y última del libro, «Poemas del mar», la que llamó poderosamente la atención de los lectores y la que encerraba, sin duda, más novedades y aciertos. Algunos críticos evocaron a José María de Heredia, al Corbière de «Gens de mer» y al Rubén Darío de «Sinfonía en gris mayor», no para reducir la originalidad de Morales sino, antes bien, para subrayarla. La precisa «emoción» que los temas marinos adquirían en el joven poeta sería incluso reconocida por Antonio Machado. El más ambicioso de esos poemas, «El mar es como un viejo camarada de infancia», aparecía dedicado a Rubén Darío, y el lector percibía en él –sigue percibiendo hoy– la voluntad del joven poeta de hombrearse con el nicaragüense. Ninguno como Morales estaba, en rigor, más capacitado para hacerlo.

No faltaban en el libro las audacias compositivas, como la que ofrecía el poema número XIV de las «Rimas sentimentales», dividido en dos secciones, en el que un verso aparentemente incompleto («y sólo dejó el rastro lírico de un») se remataba en la página siguiente con el epígrafe de la segunda parte: «Soneto», completando así el alejandrino, audacia que ha hecho pensar a algún crítico que se trata de un verso «inacabado». Sorprendían, igualmente, los neologismos («cupidamente», «primavero», «estentorosa», «febriciente»), las rimas insólitas dentro de poemas de rima consonántica regular («jardín»-«Grimm», «antifaz»-«frac», «sé»-«Gautier», «sol»-«Nueva York») y, muy especialmente, la inigualable flexibilidad de un verso alejandrino –dominante en el conjunto y presente ya en su mismo título– que adquiría en manos de Morales una musicalidad digna de su maestro Rubén. Por supuesto, no todo el libro tiene la misma intensidad, y hay momentos débiles o inconsistentes, como si el joven poeta no se hubiera desembarazado todavía completamente del baladismo romántico o de cierta ramplonería sentimental muy del gusto de la época. Nin-

guna de esas caídas (escasas, por lo demás) empañaba los indiscutibles logros de un poeta ya muy dueño de sus materiales y con una voz inconfundible.

El nombre y la obra del joven poeta ya aparecen en la citada antología *La musa nueva*, de Eduardo de Ory, publicada prácticamente por los mismos días y en la que Morales brilla entre incontables autores adocenados. Era una clara prueba del eco que de inmediato obtuvieron los versos del recién llegado, como lo eran los numerosos comentarios favorables que recibieron en la prensa de la época. Los reprensiones y censuras de Gómez de Baquero venían a confirmar la importancia del libro. El modernismo ganaba, de este lado del Atlántico, una de sus voces más puras

Voces de Santa Lucía. Kendel Hippolyte

Fernando Cordobés

KENDEL HIPPOLYTE COMENZÓ A PUBLICAR EN LOS AÑOS SETENTA Y SU POESÍA TRATA DE CONECTAR CON UNA SANTA LUCÍA REAL, DESDE UNA ÓPTICA DE COMPROMISO SOCIAL Y POLÍTICO SIN POR ELLO OLVIDAR EL FUERTE ACENTO MUSICAL DEL QUE NACE SU LITERATURA.

En el hecho de mirar al horizonte y preguntarse qué habrá más allá, qué otros lugares existen, quién los habita y cómo podría ser uno mismo en situaciones ajenas a la costumbre, hay algo prometedor y al tiempo irreversible. Una vez iniciado el camino la vuelta atrás no es posible, como tampoco lo es volver sin sentir al poco tiempo la punzada de inquietud de partir de nuevo. ¿Qué sentimiento experimentarían los antiguos navegantes que se lanzaban al mar en pesadas carabelas para habitar los nuevos espacios descubiertos de América? ¿Qué percepción psicológica tendrían de si mismos, de lo que allí veían? Su herencia tiene demasiados claroscuros no resueltos. Una relación establecida sobre la base de la superioridad del recién llegado, sobre el dominio y la explotación, forzosamente está viciada. Cuando se habita en el considerado «centro» de la civilización, se tiende a mirar a la periferia con cierto desdén. El contrapunto llega cuando es la periferia quien mira al centro y alza la voz para dar su opinión. Las ambiciones sin fin de Europa en su conquista de América, crearon nuevos territorios, que como peones de ajedrez se sacrificaban cuando era necesario, se volvían a ganar, y a perder de nuevo. Un juego histórico cuyo resultado ha derivado en sociedades complejas, nuevas lenguas mezcla de distintos orígenes, e identidades confusas que aún hoy se debaten por encontrar su lugar en el mundo. Por alguna extraña razón en aquel gran tablero de intereses coloniales que fue el Caribe, hay territorios minúsculos, casi imperceptibles, cuya pro-

ducción artística y literaria supera todas las previsiones, y concentra gran cantidad de voces que, lamentablemente y salvo notorias excepciones, apenas pueden oírse fuera de sus límites geográficos.

La pequeña isla de Santa Lucía ha sido crucial en la historia del Caribe y en su literatura. No en vano este minúsculo territorio con apenas 150 mil habitantes ya ha dado un premio Nobel, y concentra una producción literaria brillante. El valor estratégico de su puerto natural en Castries, la capital, y su cercanía a la Martinica en un espacio tradicionalmente dominado por los franceses, la convirtieron en uno de esos peones intercambiables de las potencias colonizadoras, y la situaron en el epicentro de los conflictos coloniales. Antes de alcanzar su independencia en 1979, pasó de manos francesas a inglesas en diversas ocasiones, lo cual dejó una huella en el paisaje, en la cultura y en los giros dialectales de la lengua criolla que tienen una marcada influencia francesa. No en vano gran parte de la población autóctona se expresa en francés criollo además de hacerlo en inglés. Santa Lucía constituye, por tanto, una especie de puente natural entre las islas anglófonas más grandes del Caribe, como Trinidad al sur, y las francesas Martinica y Guadalupe, al norte. Como en muchas otras islas del Caribe, existe una clara línea divisoria entre la producción literaria durante los 300 años de ocupación colonial, y la que se produce por los habitantes nativos una vez los colonos se han retirado.

Se supone que Santa Lucía fue descubierta por Cristóbal Colón en 1502. Los nativos la llamaban *Iounalo*: donde vive la iguana. El asentamiento de los europeos no se produjo de forma inmediata y no tendría lugar hasta la mitad del siglo XVI, cuando el bucanero francés Francois Le Clerc se instaló allí para hostigar desde sus costas a los galeones españoles. A partir de ese momento fueron numerosos los europeos que visitaron o residieron en la isla, dejando una huella literaria sobre el lugar bajo la forma de diarios, cartas y correspondencia, o registros comerciales. Especialmente pródiga fue la etapa correspondiente al periodo imperial británico.

Una de los primeros textos en los que se hace referencia a Santa Lucía es *The Voyage of the Olive Branch*, un relato de aventureros que se dirigían a Guyana y que terminaron por arribar a Santa

Lucía. En el texto se describe a los indios nativos como «crueles caníbales devoradores de hombres», y al tiempo se da una descripción bastante precisa de la naturaleza y vida salvaje de la isla. Una visión muy característica de la época, bastante interesada en ofrecer una imagen de salvajismo de la población nativa, para allanar el terreno a la masacre indiscriminada y así eliminar obstáculos a los intereses de las potencias colonizadoras. Durante el siglo XIX, en la época victoriana, se intensificaron los viajes a la isla y fueron viajeros británicos tales como Joseph Sturge o Thomas Harvey, quienes prestaron atención a Santa Lucía y a otras posesiones del imperio como Montserrat, Dominica, Barbados y Jamaica. En sus escritos aparecen ya referencias a las ominosas condiciones de los esclavos, que indican un cambio de mentalidad sobre esta cuestión. Hay otros autores como Owen Rutter, Patrick Leigh Fermor, o Sir Frederic Treves que ofrecen descripciones detalladas de la isla. Se prestó, asimismo, especial atención a la lucha franco británica por la ocupación, y a sus consiguientes cambios en cuanto a prácticas culturales. Quizás la visión más personal de la isla es la que ofrece Quentin Crewe en su *Touch of the Happy Isles.* En un tono ingenioso e informativo narró la historia de Bupa, un elefante llevado desde Dublín hasta Santa Lucía.

La historia natural de Santa Lucía, por su parte, es tan errática y compleja que se ha convertido en uno de los temas de su literatura: huracanes, tempestades, terremotos y erupciones volcánicas, cambian cada cierto tiempo la geografía de la isla. La naturaleza es una fuerza tan presente, tan incontenible que todos viven con ella como si de otro ser vivo se tratara. En 1948 un gran incendio destruyó la capital, Castries, y tuvo que ser completamente reconstruida. La historia natural juega, por lo tanto, un papel central en la vida y está en el centro mismo del concepto que los isleños tienen de «lugar».

Santa Lucía ha estado bien nutrida siempre de literatura: en primer lugar por la trascendencia de la tradición oral africana, que ha servido de base literaria para muchos de sus autores y que ha permanecido viva a lo largo del tiempo desde que los africanos fueron llevados allí. Pero no fue hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando empieza a publicarse literatura escrita por nativos de la isla. El más destacado, sin duda, es Derek Walcott

perteneciente a la primera generación de escritores, y el de mayor proyección internacional al haber recibido el premio Nobel en 1992.

Pero la voz de Walcott no debe ocultar otras contemporáneas como las de Garth St. Omer, Earl Long, Anderson Reynolds o McDonald Dixon. La mayor parte de las novelas de Long se sitúan en islas ficticias del Caribe con amplias resonancias de Santa Lucía, y tratan sobre la colonización, la oralidad, las particularidades de la identidad caribeña y los peligros de un desarrollo incontrolado. Por su parte, St. Olmer tiene un tono mucho más pesimista en el que sus personajes se debaten con una identidad conflictiva y con una realidad alienada y solitaria. Una consideración distinta merece la poesía de autores como Kendel Hippolyte, John Robert Lee, Jane King y McDonald Dixon.

Existe una gran dificultad para encontrar textos publicados por los autores de Santa Lucía fuera de la isla. Sin embargo se da la paradoja de que resulta bastante fácil encontrar los de Derek Walcott gracias a la fama y reputación que le otorgó el premio Nobel. Su preeminencia ha puesto sin duda a Santa Lucía en el mapa literario, pero se debería mantener un cierto equilibrio entre Walcott y sus contemporáneos. Que el reconocimiento del genio de uno no eclipse el genio de los demás. Las percepciones del mundo cambian constantemente y escuchar voces diversas es casi una necesidad. El punto de vista de los escritores de Santa Lucía sobre sus sociedades poscoloniales, sobre las de las antiguas metrópolis, así como su visión del mundo desde la periferia son necesarias, aunque por desgracia no sean muy accesibles.

Kendel Hippolyte, considerado uno de los autores más brillantes de la isla, ha vivido y trabajado en el Caribe la mayor parte de su vida. A pesar de haber publicado varias obras, su trabajo sÓlo aparece en auto publicaciones, o en modestos libros por entregas, por lo que su poesía rica y compleja no despierta demasiado la atención crítica más allá de los confines del Caribe, a pesar de algunas aproximaciones llevadas a cabo por revistas publicadas en el Reino Unido.

Su primera publicación importante es un viaje a través del paisaje de Santa Lucía, contado de una manera que no se había hecho desde la publicación de *Another Life* de Derek Walcott. La prin-

cipal diferencia entre ambos autores estriba en que la mirada de Walcott sobre Santa Lucia es la de la distancia. En *Omeros*, de alguna manera, alguien extraño regresa al país natal y trata de luchar sin éxito con los mitos del pasado: el resultado es una explosión lingüística y genial de alusiones literarias que eleva la obra del subsuelo de donde nace. Sin embargo, Kendel Hippolyte trata de conectar con la Santa Lucía real y ofrecer una visión de la isla desde el punto de vista más ingenuo y más puro del artista adolescente, del brillante prodigio de un niño. Kendel Hippolyte se hace eco de Walcott y lo actualiza. La isla que el dibuja no está revestida de los mitos de la antigüedad que transitan por los *Omeros* de Walcott, como si fueran tapices decorando las paredes de un hotel para turistas. El mundo de Hippolyte es real. Hay drogas, prostitutas, hay una decadencia abyecta de una ciudad, Castries, que es el símbolo de un cambio y de una pérdida. Esto no significa que sus poemas sean polémicos sólo por el hecho de serlo. Tampoco que pretendan afirmar un sentimiento de pérdida en la sociedad a través de explicaciones más o menos didácticas. Todo eso para Hippolyte no significa nada si no está impregnado de lirismo. Su poesía está cargada de ingenio y está extraordinariamente cantada, controlada y ordenada. No en vano las escasas referencias a Hippolyte lo encuadran en el género de poeta *performant*, es decir, intérprete casi musical de su propia obra.

La producción de Kendel Hippolyte es bastante amplia y comenzó en los años 70 mientras estudiaba en Jamaica, muy influenciada por el contexto político de la época, por el reggae, y por poetas como Kamau Brathwaite que ya habían iniciado el camino de la poesía dub y empezaban a explorar las nuevas posibilidades expresivas de la poesía. Muchos de los primeros trabajos de Hippolyte tienen un carácter didáctico y están quizás demasiado marcados por una especie de exultante juventud. A pesar de ello, el libro *Heinemann de la Poesía Caribeña* lo ha definido como «probablemente el poeta más sobresaliente de su generación». Ha publicado cinco libros de poesía, el último de ellos *Visión Nocturna*, en 2005. Él mismo afirma de su poesía: «he llegado a pensar en mis poemas como áreas habitables de círculos concéntricos que se mueven desde el extremo del área más pública, a la más remota intimidad de la individualidad más recóndita.

Pero aunque esta última es una imagen tentadora, sé que no es 100 % precisa. Los poemas tienen una forma natural de ir y venir a través de los límites. En todo caso es una imagen que ayuda, por eso la utilizo para visionar la poesía como un todo. Así, lo divido en cuatro círculos: en el círculo más externo están los poemas que critican los nexos socio-económico-políticos en los que el Caribe, así como gran parte del resto del mundo están atrapados. Los poemas varían en estilo y voz desde la altisonancia radical hasta la seca ironía, la lamentación y la meditación. Ese círculo esta abarrotado de gente forcejeando por todo, por lo bueno y lo malo. Luego en el siguiente círculo están los poemas que exploran relaciones más cercanas que las políticas, como son la amistad, la relación padre e hijo, el amor confuso que enmaraña a hombres y mujeres. Un círculo menos atestado. Existen allí individuos, pero no se encuentran aislados. Están relacionados con otros individuos. Luego, cruzando hacia un círculo aún más pequeño, me encuentro con poemas que se preguntan y celebran la naturaleza misma de la poesía. Creo que es esta una parte inevitable del camino del poeta, preguntarse por el camino mismo. En el último, en el más interior de los círculos, están los poemas que hablan de lo que considero sea la identidad final, aquellos que buscan el sentido del individuo más allá de su rol social y de las relaciones que establece. No es necesariamente un sentido religioso, pero marca un camino espiritual. Por supuesto que hay poemas que alegremente rehúsan encajar en ninguno de estos círculos y otros que se entrecruzan en dos o más círculos, completamente indiferentes a mis claras categorías».

En ese primer círculo de crítica socio-económica-política se puede situar un poema como Mammon, referencia casi ocultista al príncipe de la avaricia, muy enmarcado en una visón radical y feroz del mundo. Su efecto es extraordinario, aunque su tono sea quizás demasiado apocalíptico:

(...)Fantasma,
Cortina de humo entre mi ser y tu ser
Cuyo lenguaje
Es un sí siseante a la corrupción
Que saliva hipocresías

Y se acicala la lengua con musgo,
Que se desliza entre hombre y mujer
Que nos multiplica solo para dividir
Que suma y luego resta a cero (...)

(...)Mammon,
Observando crecer a nuestros niños
Nunca cerrando sus ojos de níquel
Acuñando sus imágenes,
Obsérvalo,
Este dios,
Sonando como dedos,
Como treinta piezas de plata,
Obsérvalo,
Moviendo rápidamente
Su verde lengua prometedora,
Obsérvalo,
sonreír como una billetera abriéndose,
obsérvalo,
mientras te susurra a ti ahora.

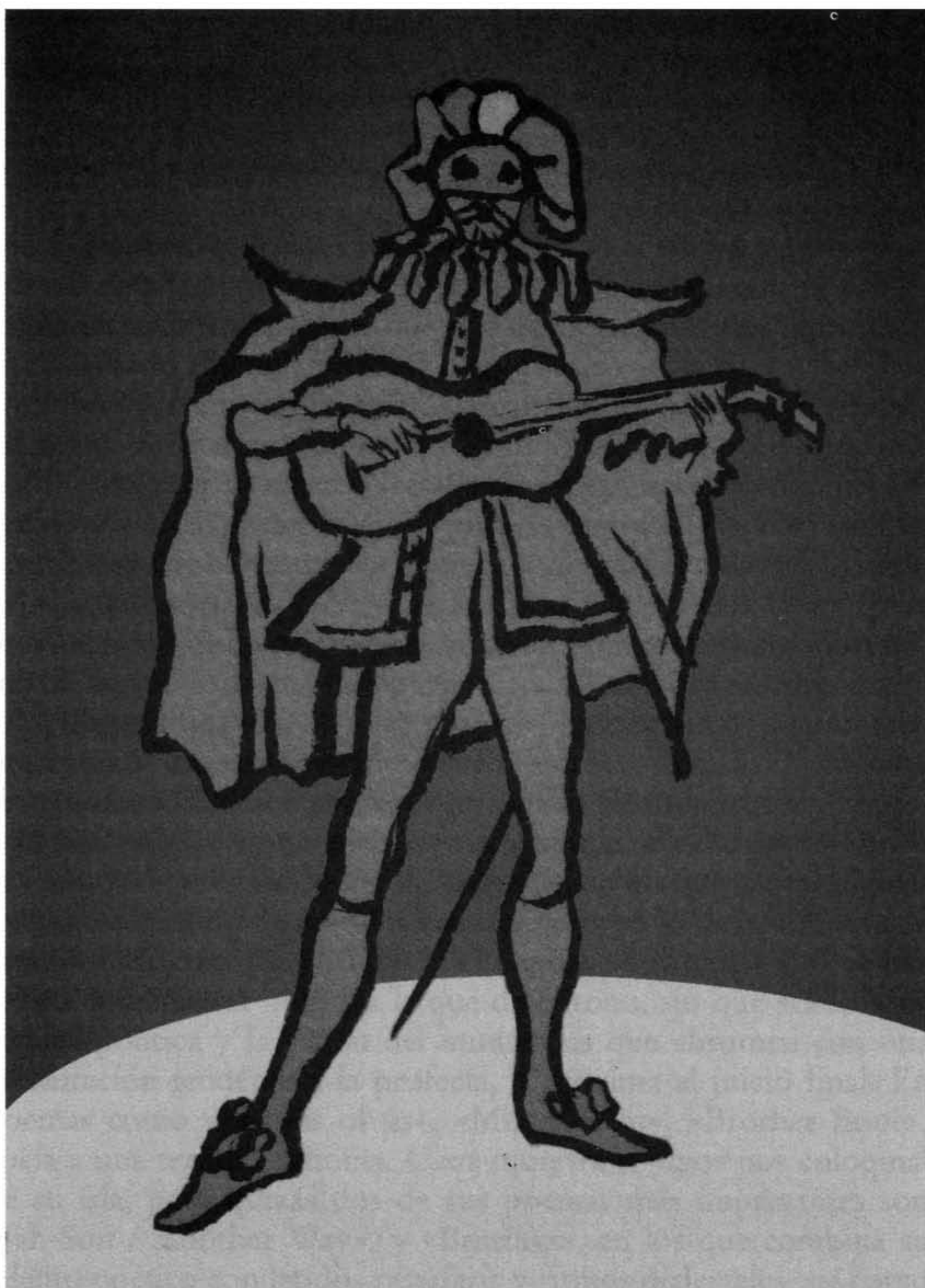
En un tono más intimista, menos agorero, es decir más relacionado y enmarcado en su círculo íntimo cabe citar por ejemplo su poema «Brother Bone»:

No sólo hermanos, éramos unidos.
Muerte, primer hijo de mi madre
Y yo, éramos uno.
Como hermano mayor, me aconsejaba constantemente,
Me aguijoneaba, me espoleaba hacia mi bien.
Era brusco, incluso burlón, mas sin malicia.
La mayoría de la gente lo consideraba duro: de hecho,
mis amigos cercanos le decían Hueso
(en secreto) y me decían que era demasiado exacto,
severo en su perspectiva, cruel.
Tal vez lo era, nunca lo supe
Yo lo seguía, lo idolatraba porque
Era calmado, sabio, profundo a la forma

De todo lo viviente, cada hoja, pájaro, bestia
Un hombre. Me enseñó a ver (...)

La conciencia política y social de Hippolyte está salpicada de ritmo, cadencia y dicción en la mayor parte de sus poemas. Compromiso social no es en su caso incompatible con el compromiso con la palabra, y, de hecho, en sus textos se aprecia un gusto y un trabajo detallado por encontrar el término correcto con su cadencia rítmica adecuada que encaje con una recitación casi dramatizada. Pero todo ello no afecta a su compromiso de lucha. Lucha es un concepto que en su obra se transforma en un imperativo. En sus primeros poemas su afán en este sentido era tal, que en ocasiones podía oscurecer su efecto. Trataba de ser tan apocalíptico que sus textos adolecían de experiencias propias y verdaderas. Una actitud, por otra parte, perfectamente comprensible en el contexto de tensión racial y social de Jamaica en los años 70, del Black Power, y de movimientos de auto afirmación de la identidad negra. Precisamente en ese contexto de opresión social, algunos poemas como «A Village Guide (If you must return)», «Birthright», «Mammon», presentan imágenes dramáticas que rozan el miedo. En *Birthright*, sin embargo, algunos poemas abandonan esta tendencia y muestran una estética y una energía más genuinas. Es el caso de «Bridge», «Stone», o «Fascioners of Progress», en los que captura igualmente ese sentido de marginalización pero no lo lleva al límite de la sobreactuación. En «All this is a Language», «Points» y «Poems» es una inteligencia intuitiva la que da el tono, sin que sea la conciencia política y la visión del mundo las que abrumen con una lamentación tendente a la profecía, y próxima al juicio final. En poemas como «Visions of us», «Mister Kent», «Brother Bone», apela a una ternura genuina. *Cave* muestra el vigor pos coloquial de su isla, pero quizás dos de sus poemas más impactantes son «Jah-Son / Another Way», y «Bearings», en los que combina su talento poético con latidos rastafaris y ritmos dialectales, así como pinceladas políticas y culturales. Muchos de sus poemas incorporan el francés criollo hablado en la isla, lo que por una parte enriquece su expresión, y por otra dificulta su comprensión para lectores tanta francófonos como anglófonos incapaces de comprender en toda su extensión los giros dialectales de esta lengua.

Poetas como Kendel Hippolye muestran el enorme talento que existe en los territorios del Caribe, los nuevos recursos expresivos que utilizan, su mirada complementaria sobre la realidad, pero también ponen en evidencia la dificultad de ser escritor en territorios de la periferia y llegar a un público extenso más allá del horizonte de las islas



El hombre que le escribía a los caballos

Juan Cruz

Ahora que he estado en Roma un editor italiano que publica libros políticos me ha preguntado por Savater, y yo le he contado una historia que liga a Fernando con uno de los personajes que más le quiso, el siciliano Leonardo Sciascia.

Sciascia estaba en España tomando notas para un libro que iba a hacer –e hizo– con el fotógrafo Fernando Scianna, y José Ortega Spottorno lo invitó a cenar, en uno de los buenos restaurantes de Madrid, quizá El Bodegón o el Zalacaín, que están cerca. Asmático como yo, Sciascia tenía dificultad para conversar en medio de aquella atmósfera húmeda y llena de humo.

Pero conversó. Hablaban él y don José Ortega de la situación española (era poco después del golpe de Estado de 1981) y en un momento determinado Sciascia me preguntó:

—¿Hay algún filósofo joven español que merezca la pena publicar en Italia??

Le dije rápidamente:

—Fernando Savater.

Le conté algunas cosas, le hablé de algunos libros, y sobre todo le hablé del porvenir de la energía de aquel joven (entonces joven era hasta Sciascia) filósofo que amaba a Cioran y a Borges y que también amaba los caballos.

Y Sciascia tomó nota. Entonces no había teléfonos móviles, y aunque yo trabaja en la sección de Cultura de *El País* no podía

saber, y no sabía en ese momento, que esa misma noche Savater había obtenido su primer premio español, el premio Mundo de Ensayo por la que entonces era su última obra, creo que *Panfleto contra el todo.*

Así que al día siguiente, cuando Sciascia supo, seguramente por el propio *El País,* que Savater había sido galardonado le debió pasar por su mente que yo ya lo sabía. No lo sabía, pero era fácil intuir que aquel personaje inquieto, cultísimo, un lector infatigable y un conversador divertidísimo, no sólo iba a ganar aquel premio en concreto sino una enorme reputación nacional e internacional, e incluso el premio Planeta por una novela en la que, cómo no, habla con los caballos, sus mejores amigos, aparte de Sara y unos cuantos.

¿Y de dónde viene la energía? Creo que de la lectura, y de no haber renunciado al placer de la lectura que le place; hace poco me dijo, cuando salió el libro en el que recopila (casi) todo lo que ha escrito sobre libros y películas de terror, misterio y aventura, que cuando empieza a leer termina; cuando el libro le gusta mucho, lo hace con pausa, y lee rápidamente los libros que no le gustan. Pero se lo lee todo.

De la lectura nace su capacidad de asociación de ideas; no desdeña los juegos, pero sabe que los carga el diablo; fue un gran amigo de Guillermo Cabrera Infante, con cuyo ingenio verbal podía competir sin perder ni un punto. Esa faceta de *jugador* de palabras le ha servido para condimentar sus artículos, que son una expresión magistral de su manera de indagar en la parte de atrás de la realidad.

Como Jorge de Ibergüengoitia, el gran columnista mexicano que Javier Marías (otro *savateriano*, como Savater es *mariaísta,* si esto se puede escribir así) ha devuelto a la vida editorial española, lo que hace Savater (en prensa) es como el teatro de la paradoja: tú lo esperas en una esquina, pues él sale por otra; nunca deja de sorprenderte, acaso porque él mismo se sorprende; la suya, y casi literalmente, es una mirada divertida, no se centra en un solo punto, va cambiando el lugar del foco de manera que, sin marearse, el lector se encuentre siguiendo sus propios razonamientos como si él se los encontrara al tiempo que los encuentran los otros.

Así que el fundamento de sus encuentros y de sus descubrimientos (literarios, filosóficos, incluso morales, es decir, políticos) son la energía y la lectura; de la juntura de ambas viene la escritura, que es veloz, como si le estuvieran esperando en otro sitio, acaso para seguir escribiendo, o leyendo. A veces he visto sus escritos en papel, antes de ser llevados a la imprenta (cuando todavía se escribía en papel para la imprenta), y me he fijado que a Savater no le importa el sitio donde escribe, ni el papel, y lo rompe allá donde haya terminado, como si guardara papel para otras ideas.

Esa actitud de aprovechamiento (del papel, de las ideas) la aplica Savater, también, al uso del tiempo; cada vez que le he entrevistado en los últimos años me ha citado muy temprano en su casa; a veces está en bata, recién duchado, ya ha escuchado la radio, ya ha leído la prensa, y las dos cosas las ha hecho casi simultáneamente mientras pedaleaba (ya que no ha podido montar a caballo) en una bicicleta estática que tiene junto a los libros de Unamuno y de Voltaire, y de Sciascia, precisamente.

Es, como decía Gregorio Marañón de sí mismo, un trapero del tiempo; un trapero radical; desde esa entrevista, o desde cualquier compromiso que haya adquirido con otros, Savater se dedica (se dedicaba, ahora está jubilado) a sus clases en la Universidad, a sus libros; y es un radical también para que no le quiten del almuerzo el coñac y de la sobremesa la siesta, que es quizá el momento más religioso del día.

Y durante todo ese tiempo ríe, ríe siempre, se ríe de sí mismo y ríe con las ocurrencias de los otros, y cuando ríe de los otros es temible, como cuando se enfada, pero este no es un artículo para hablar de Savater enfadado sino feliz. Le conocí en una ocasión muy particular, en 1972, porque mis editores de entonces (Manuel Padorno, Josefina Betancor, de Taller de Ediciones JB) le pidieron que presentara en Madrid (Librería Forum) mi primer libro; le recuerdo, enjuto, movible, vital, y riéndose, y luego le recuerdo hablando a toda velocidad de aquel libro «Un manuscrito encontrado en un campo de concentración...» Claro, dirán ustedes, por eso le quiere; qué va, le quiero porque siempre, incluso cuando no creo en aquello que él defiende, siento que me pondría delante de un pelotón si viera que alguien pretende hacerle daño.

Savater es uno de esos personajes con los que da gusto estar porque también da gusto estar con él cuando estamos en desacuerdo.

Ahora ya es un premio Planeta, un tipo mediático, alguien del que me preguntan siempre cuando voy por ahí, y siempre me lo imagino como un muchacho que se hubiera encontrado un libro maravilloso en una habitación clara y sigue ahí leyéndolo, y riendo. Y el otro día, en Italia, lo recordé ganando un premio al tiempo que Sciascia escribía su nombre en la servilleta de un restaurante ©

Razones para no ser

Teresa Rosenvinge

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS ESTÁ PUBLICANDO LAS OBRAS DE MARÍA MARTÍNEZ SIERRA (1874-1974) Y DIVERSOS ENSAYOS SOBRE SU FIGURA Y SU ESCRITURA. CON ESE MOTIVO, ROSENVINGE TRAZA EL PERFIL DE SU VIDA A LA SOMBRA DE BUENA PARTE DE SU PROPIA OBRA.

La participación de las mujeres en la literatura contemporánea no ha sido tan escasa como se ha querido hacer creer, pero sí es cierto que en muchos casos parece que bastara una o dos autoras de talento para cumplir la cuota femenina en cada época, y así, de ese modo, Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) (1796-1877) y Rosalía de Castro (1837-1885) bastan para el siglo XIX, Emilia Pardo y Bazán (1851-1921) para finales de aquel y principios del XX, etcétera. Y aunque sin duda esas tres escritoras tienen una entidad literaria sobresaliente y una importancia que va más allá de sus libros porque además fueron militantes de la igualdad que traspasaron con valentía el umbral de lo doméstico y empezaron a exigirle a la sociedad de entonces un espacio que les pertenecía, no son las únicas. Ni las últimas, porque pronto llegarían otras mujeres escritoras como la dramaturga María Martínez Sierra, la filósofa María Zambrano, la novelista María Teresa León o la poeta Concha Méndez, para recoger su testigo y ayudar a formar una nueva España en la que la presencia de las mujeres en la cultura, el arte o la política iba a pasar de ser una excepción, a ser excepcional. Recordemos que hasta el año 1931 las mujeres no tenían siquiera derecho a voto. Hasta ese momento, la participación de las mujeres en la literatura había sido escasa por muchas razones, en primer lugar, existían unos impedimentos sociales, regidos por la tradición, que obligaban a las mujeres a quedarse en el otro lado de la creación artística; en segundo lugar, por ese mismo hecho, las mujeres no tenían la oportunidad de recibir una educación ade-

cuada que les permitiera escribir, o publicar. Se habían dado casos aislados como el de Santa Teresa de Jesús, o el de María de Zayas y Sotomayor, en siglos anteriores, pero habían sido eso, excepciones que confirmaban la regla: las mujeres como autoras se habían quedado fuera de la historia, o las habían dejado fuera de ella. Las mujeres leían, eran protagonistas de los libros, los inspiraban, pero nada más, hasta tal punto que en muchos textos literarios se desaconsejaba y era objeto de burla el trato con ellas.

Pero las cosas no podían durar mucho tiempo más así y los cambios que se produjeron en otros ámbitos sociales, se reflejaron también en éste, afortunadamente, y las mujeres han ido adquiriendo el protagonismo que merecían, aunque el logro se ha ido consiguiendo lentamente y gracias al tesón infatigable de mujeres como las que hemos citado y otras. No obstante, el siglo XX ha sido una época llena de conflictos que no han beneficiado para nada esta incorporación; primero, la existencia de la Guerra Civil española hizo que muchas de ellas tuvieran que irse a otras naciones donde se diluyeron sus carreras literarias, y las que se quedaron en el país ralo que fue España durante cuarenta años entre la censura y lo mal visto que estaba que una mujer se dedicara a tales tareas, las escritoras tuvieron que emprender de nuevo la lucha desde unos cuantos pasos más atrás de donde estaban y, a pesar de eso, la llegada de la mujer a la literatura ha sido inexorable y ahí están los nombres de muchas mujeres con una carrera importante detrás como las mencionadas y otras como Carmen de Burgos, Concha Espina, Elena Fortún, Margarita Nelken, Rosa Chacel, Ángela Figuera Aymerich, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, Mercè Rodoreda, Dolores Medio, Elena Soriano, Carmen Laforet y un largo etcétera de nombres de autoras que de vez en cuando hay que rescatar para que la frágil memoria colectiva no los olvide de nuevo.

El caso de María Martínez Sierra es quizá uno de los más singulares de nuestra literatura. María de la O Lejárraga, que ese era su auténtico nombre, nació en La Rioja, en San Millán de la Cogolla, en 1874, aunque creció en el pueblo de Carabanchel (Madrid). Estudió magisterio en la Escuela Normal de Madrid y en esta ciudad ejerció como maestra en los barrios obreros de la capital hasta 1907. En el verano de 1897 entabla amistad y más

tarde noviazgo con Gregorio Martínez Sierra, seis años más joven que ella, y empieza una colaboración literaria que, por sus consecuencias, marcará toda su vida. Se casaron en el año 1900, cuando ya habían publicado, sólo firmadas con el nombre de él, varias obras. En 1905 recibe una beca de la Escuela Normal para ir a Bélgica donde tiene un contacto más directo con las ideas socialistas que ya conocía desde su infancia. En 1906 Gregorio, su marido, dedicado más a las tareas empresariales como editor de varias revistas literarias y como director del Teatro Eslava, se enamora de la cubana Catalina Bárcena, primera actriz de su compañía, relación que, sin embargo, no rompe su matrimonio ya que María y Gregorio siguen juntos hasta muchos años después, hasta 1922, cuando nace Katia, la hija de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Durante estos años, aunque el matrimonio está sentimentalmente separado, prosigue unido en lo profesional, convirtiéndose en años muy productivos para la pareja, que saca a la luz obras teatrales con gran éxito y acogida del público como *Canción de cuna* (1911). A partir de 1914 María empieza a participar en el movimiento feminista español e internacional y escribe varios ensayos sobre el tema. En 1930 es elegida presidenta de la Asociación femenina de educación cívica y forma parte también de la importante asociación de mujeres, el Lyceum Club, presidido por María de Maeztu y al cual pertenecían otras muchas mujeres intelectuales de la época, entre ellas Zenobia Camprubí, Victoria Kent, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez y María Teresa León Es también en este momento cuando decide dedicarse más intensamente a la política y presentarse por el partido socialista a las elecciones de 1933, donde es elegida diputada a las Cortes por Granada, tarea que efectuará hasta 1934. Cuando empezó la guerra civil fue enviada a Suiza como Agregada Comercial de la embajada española, bajo cuya tutela estuvieron cientos de niños refugiados en la guerra. Cuando dejó este puesto, se fue a vivir a su casa de Niza: había comenzado un largo exilio del que nunca regresó. Entre 1950 y 1953 vivió en Nueva York y Hollywood y más tarde en México y en la Argentina, donde permaneció hasta el día de su muerte, en 1974.

La obra más importante de la firma Gregorio Martínez Sierra está escrita entre 1905 y 1921, con una media de tres a cuatro títu-

los publicados al año. Las obras de teatro de los Martínez Sierra concentraron la mayoría de los éxitos teatrales de la época. Fueron amigos de escritores como Rafael Cansinos-Asséns, que habla de ella en sus memorias, y de Juan Ramón Jiménez y de otros artistas como Manuel de Falla, al cual escribieron el libreto de una de sus composiciones más importantes, *El amor brujo,* del cual se conserva el original escrito precisamente sólo con la letra autógrafa de María. Coetáneos suyos fueron Carlos Arniches, Rubén Darío, Santiago Rusiñol, Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca, Margarita Xirgu, y Joaquín Turina con el que también colaboraron un importante elenco de artistas, músicos, actores y actrices que animaban la vida cultural del momento. No obstante, su obra no fue sólo dramática, también escribieron alguna novela como *Tú eres la paz* (1909), que obtuvo un gran éxito de ventas.

Pero en el caso de los Martínez Sierra la pregunta que hay que formularse es ¿Cómo es que una mujer escritora y feminista decide renunciar a firmar su obra y accede a cedérsela a su marido y que aparezca publicada como obra sólo de él? Hasta entonces se habían dado casos de mujeres que habían publicado con un pseudónimo masculino, como Fernán Caballero o George Sand, pero nunca se había dado un caso de renuncia de una escritora al propio nombre y a su obra, como este.

Cuando, una vez fallecido Gregorio Martínez Sierra, María tiene que confesar, con un documento notarial en la mano, firmado por el propio autor, que ella es la responsable directa de la obra de su marido, estalla un escándalo que a partir de entonces tuvo muchas veces que justificar. Según sus propias palabras, las razones de su renuncia fueron varias: la primera a la que hace alusión se retrotrae al día en que publicó su primer libro, *Cuentos breves* (1899). Parece ser que cuando llegó a su casa con la ilusión de llevar su primera publicación, el efecto que causó entre su familia fue más bien frío, lo dejaron en el estante y ahí quedó el asunto, mientras que cuando Gregorio Martínez Sierra hizo lo mismo, su familia lo celebró por todo lo alto. «Tomé –interiormente como es mi costumbre– formidable rabieta, y juré por todos mis dioses mayores y menores: ¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro! pero, no sólo este enfado fue la causa de su renuncia, había otros motivos que la llevaron a tomar una

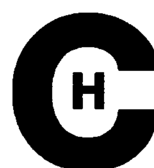
decisión tan drástica y era que, como era maestra «no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonroso sobre toda mujer «literata». Todavía María Martínez Sierra se justifica una tercera vez alegando «romanticismo de enamorada».

Cualquiera de las tres razones que dio María Martínez Sierra como justificación para no firmar como autora de sus libros, en una u otra medida, son creíbles, pero la pregunta que hay que formularse es ¿En qué tipo de sociedad hay que vivir para que una mujer con talento, culta, inteligente y feminista tenga que esconderse tras la firma de su marido? ¿Habría esta misma sociedad aplaudido de la misma forma la obra de G.M.S. sí hubiese sabido que la había escrito una mujer? ¿Cómo es posible que el propio Gregorio Martínez Sierra aceptase esa mentira? El documento notarial que dejó firmado Gregorio Martínez Sierra decía esto: «Declaro, para todos los efectos legales, que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, doña María de la O Lejárraga y García», pero los estudios de la obra de ambos que se han hecho después, principalmente el de Patricia W. O´Connor, cuestiona que esa colaboración existiera y asume la tesis de que María Martínez Sierra fue la autora individual y única de la obra completa de su marido.

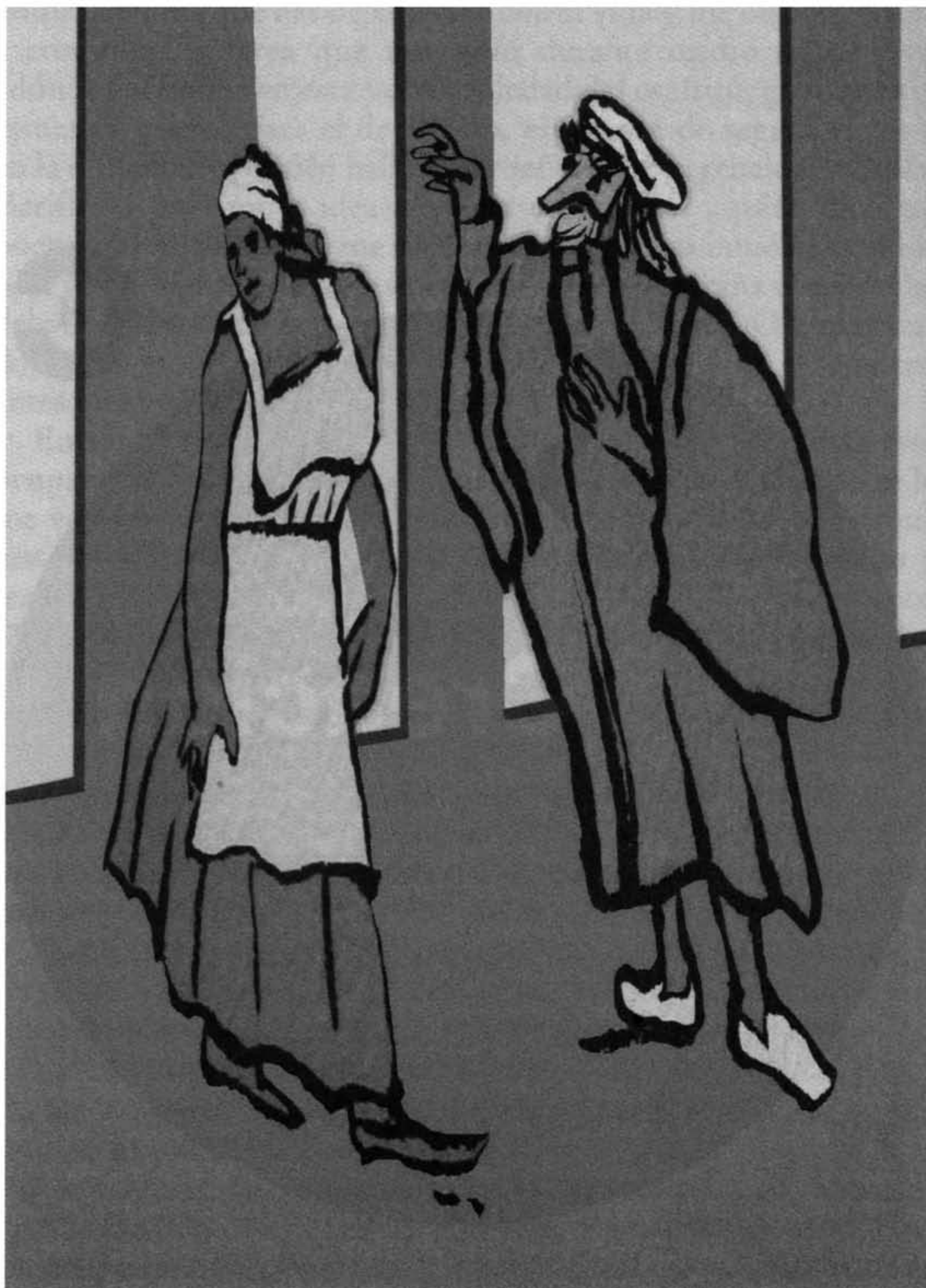
El problema de la autoría empañó de alguna forma la obra de María Martínez Sierra y también el hecho de que tras la guerra tuvo que exiliarse, como tantos otros escritores, artistas, intelectuales y profesores que tuvieron que huir de España por sus ideas políticas. María anduvo errante por distintos países hasta que encontró uno donde morir. Lo hizo en Buenos Aires, siendo centenaria y habiendo escrito sólo seis libros como autora: *Cuentos breves* (1899), *La mujer ante la república* (1931), *Una mujer por caminos de España* (1952), *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953), *Viajes de una gota de agua* (1954) y *Fiesta en el Olimpo* (1960). La relación con su marido siempre fue buena, colaboraron todo lo que pudieron, se mandaban cartas y paquetes, a través de correos, y desde un país a otro, con pequeños regalos. Todo esto aparece reflejado en su correspondencia, y cuando se entera de que su marido ha muerto escribe unas líneas que aclaran en poco espacio lo que sentía por él: «Recojo con amor y con

dolor la pluma que has dejado caer con la vida y me dispongo sola a continuar la tarea que nos unió durante medio siglo. Pero ¿dónde encontrar en esta yerma soledad del espíritu, gozo para el esfuerzo, acicate para el desaliento, esperanza de segura victoria en la dificultad? ¿Quién hallará por mí la palabra rebelde? ¿Quién clarificará para mí la idea envuelta en nieblas? ¿quién dirá: un poco más? ¿Por qué no me esperaste? En pie, yo inmóvil, con los ojos secos, siento cómo se va cuajando en mi entraña el reproche del viejo Montesco ante el cuerpo sin vida del hijo: ¡Oh, malcriado! ¿Qué modales son estos? ¡Apresurarte a entrar en el sepulcro antes que yo!».

En los últimos años el Instituto de Estudios riojanos se está ocupando de rescatar la figura de esta escritora a la que todo se le fue volviendo en contra, y a los títulos anteriores, *Ensayos feministas de María Martínez Sierra*, de Alda Blanco (2003); *Mito y realidad de una dramaturga española*, de Patricia W. O´Connor (2003), *María Lejárraga, pedagoga. Cuentos breves y otros textos*, de Isabel Lizárraga Vizcarra (2004) y *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso*, de Varios Autores (2006), se suma ahora la aparición del libro *María Martínez Sierra. Feminismo y música*, del profesor Juan Aguilera Sastre. Todo un abanico de libros que han ido surgiendo tras las Jornadas que este organismo autónomo ha dedicado a la vida de la escritora y a su obra en los últimos años



Creación



A propósito de la B mayúscula

Lola Millás

CON MOTIVO DE LA ENTRADA DE JOSÉ LUIS BORAU EN LA REAL ACADEMIA DE LAS LETRAS, LOLA MILLÁS MEZCLA FICCIÓN Y REALIDAD EN ESTE HOMENAJE NARRATIVO.

Últimamente se ha producido en mi vida profesional un cambio al que trato de acomodarme lo mejor que sé y puedo. Un reajuste en la rutina que, durante muchos años, constituyó una parte considerable de mi razón de ser, me ha dejado sumergida en un vacío en el que, con frecuencia, me desoriento.

No consigo descubrir lo que diferencia un lunes de un martes y, mucho menos, lo que al lado de ellos significa una jornada festiva o un «puente». Se podría decir que vivo en una eterna vacación donde dispongo libremente de todas las horas del día. Esto que podría considerarse como un estado idílico, y no niego que pueda llegar a serlo, me mantiene en una permanente sensación de desasosiego que ha bloqueado mi capacidad de organizar actividades o idear proyectos que me generen cierta ilusión.

Estoy, en pocas palabras, en lo que me dijo una buena amiga: no hacer nada.

Lo cierto es que mientras voy dejando que los días transcurran, casi de manera inconsciente, retomo algún tipo de relación en el ámbito doméstico como la que tuve en mis años jóvenes. En esta nueva forma de actuar debo incluir mi afición a escuchar la radio y leer la prensa con tranquilidad, pero estas viejas y añoradas costumbres, lejos de aliviarme, me van provocando una tensión que viene a agudizar todos los síntomas derivados de esa zozobra que me acompaña de un lado a otro.

«Crisis» y «depresión» suelen ser las primeras palabras que se me clavan como un dardo en mitad del estómago cuando, de

madrugada y a fin de arrullar el insomnio, conecto el transistor de la mesilla. Después llega la «recesión», diversas opiniones del FMI sobre la situación económica actual, cifras de mujeres que mueren a manos de sus parejas, niños maltratados y hambrientos, guerras, despidos e insultos. Sí, ya sé que estas cosas siempre ocurrieron, pero actualmente se repiten una y mil veces en esos espacios por los que me deslizo en busca de una tertulia de interés o la retransmisión de una obra de teatro como aquellas que escuchaba, años ha, mientras esperaba que a mis hijos les llegara el biberón de las doce de la noche.

Debe ser consecuencia de mi estado de ánimo, me digo tratando de restar importancia a todo ello, pero... ¿qué sé yo? Por qué este otoño parece empeñado en no dejar despuntar sus días con la luz de ese sol que termina de dorar algunos frutos tardíos y nos deja, entre sus cenizas, algunos rescoldos con los que superar el invierno.

Demasiadas interrogantes me asaltan a la vez, lo que me obliga a ir poniendo un poco de orden. Pero a veces, la luz entra por donde menos cabía sospechar y así fue como en una de tantas mañanas grises, mientras trataba de ponerme en marcha sin rumbo fijo, me llegó la noticia de que el prestigioso cineasta y escritor José Luís Borau, pasaría a ocupar el sillón B mayúscula de la Real Academia Española, el mismo que, no hace demasiado tiempo, dejara vacante el no menos reconocido Fernando Fernán Gómez.

Poco después, una llamada telefónica me confirma lo que ya había sabido a través de las ondas y es entonces cuando noto cómo un punto de ilusión me devuelve algunas sensaciones que parecían olvidadas. Me invitan a la lectura de su discurso que con el título de «El cine en nuestro lenguaje» y una dedicatoria impagable, recibí días más tarde. Se lo haré llegar a mis nietos.

Veo con sorpresa que al discurso de José Luís le responde el escritor Mario Vargas Llosa, antiguo amigo suyo y compañero de fatigas en algún que otro proyecto. Es como si el cineasta español y el escritor peruano, se encontraran trabajando en la construcción de un puente de palabras cuyos extremos permanecerán sujetos a uno y otro lado del Atlántico.

Tan pronto como pude, me adentré vorazmente en la lectura del escrito que nos brinda el nuevo Académico y, a medida que

avanzaba en él, me fui sintiendo tan cómoda como en mi propia casa. En esa disertación de aparente sencillez y magnífica elaboración, todo me resultaba familiar y lógico. Yo ya sabía de esa mutación de las palabras que, sin perder su sentido original, se van acomodando a diferentes circunstancias, a otros tiempos y costumbres, de ese entrelazarse para ir encadenando diferentes aspectos artísticos. No se trataba de una casualidad, es que este hombre polifacético y luchador donde los haya, sabe muy bien que el cine engloba todas las artes y, con ellas, nos proporciona un gran aporte de imaginación; bien escaso en los tiempos que corren.

Cuando llegué a su fin me sentía relajada y tan satisfecha como el que encuentra un tesoro que ya daba por perdido, pero como la insatisfacción suele perseguir obstinadamente a los seres humanos, no pasó mucho tiempo sin que me diera por pensar cuantas personas tendrían la posibilidad de leer tan delicioso e importante discurso, ya que su contenido se me antojaba muy adecuado para despertar los ánimos dormidos y ser, a la vez, un magnífico tonificante. Esto no puede quedar así, solo al alcance de unos cuantos privilegiados, pensaba una y otra vez mientras trataba de hallar una fórmula que facilitara su máxima difusión: incluirlo en el dominical de todos los periódicos, repartido a la entrada del Metro junto a la prensa gratuita, en los cines, en los teatros y ¿por qué no? en esas grandes superficies comerciales a las que acude tanta gente durante las horas de ocio. Si se pudiera decir que a lo largo de mi vida he tenido un distintivo en mi forma de actuar, sería el de concebir proyectos disparatados y, por tanto, estos pensamientos que pueden parecer un desvarío ocasionado por el estado de ánimo en el que me encuentro, tan solo constituyen la puesta en marcha de un nuevo plan.

Pero en algún momento caí en la cuenta de lo difícil que podía resultar que alguien me escuchara para que estas fantasías se hicieran realidad. ¿Qué fuerza puede tener una voz anónima frente a la dirección de un periódico, la gerencia del Metro o los grandes empresarios para llevar a cabo semejante despliegue? Ninguna, dijo mi lado pesimista que últimamente ha engordado lo suyo, sobre todo si se tiene en cuenta lo que se puede obtener a cambio, ya que no se trata de ninguna operación mercantil.

Nada, dije abiertamente, plantando cara de una vez por todas a este aspecto de mi personalidad, no me importa nada si parece o no materialmente rentable ¿desde cuando se consideró que la cultura podría cotizar en bolsa? Enseguida la nube negra que no pierde la más mínima ocasión para echar por tierra mis ideas, me recordó que, precisamente, la Real Academia Española está reinventando la definición de la palabra cultura, de manera especial referida a sus costumbres. Es cierto, le respondí pensativa, que tantas veces hemos oído hablar, por ejemplo, de «la cultura del botellón», pero no lo es menos que algunas cosas pasan como las tormentas de verano y otras, permanecen en el tiempo adaptándose a los cambios y evolucionando con ellos, incluso transformándose en un reflejo de la sociedad hasta convertirse en una especie de conciencia que a veces distrae y a veces incomoda. Así es el cine y su lenguaje. Con esta frase final, desapareció de mi vista cualquier rastro nuboso y aunque ya empezaba a caer la tarde, percibí que el camino se había despejado, al menos, por el momento.

Llegué al final de la jornada con una fatiga interior que apenas me permitía seguir pensando.

Así las cosas, decidí acostarme para reponer fuerzas. Seguramente, por la mañana estaría en mejores condiciones de seguir buscando una solución al tema. Pero las cosas no siempre ocurren como uno se propone y lejos de relajarme y desconectar, tan pronto me metí en la cama, empezaron a desfilar por mi cabeza algunos títulos de las películas de Borau, especialmente los de aquellas que, desde la Filmoteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, allá por los años setenta, fueron recorriendo diferentes países donde visitaban universidades y centros culturales en los que nuestro cineasta empezó a ser familiar. Pero todo aquello se iba convirtiendo en una bola cada vez más grande que yo sola no era capaz de elaborar y fue entonces, cuando decidí convocar a la nube recientemente desparecida para que me sirviera de interlocutor. Esta sombra a la que unas veces amo y otro odio, a pesar de que jamás se materializa de forma visible para los demás es, sin lugar a dudas, una parte de mi yo de la que me resulta imposible desprenderme.

La nube, a la que decidí llamar Iris, se presentó de inmediato, como si hubiera estado agazapada esperando este momento en el

que tanto la necesitaba. Para empezar fui relatándole la historia de la Filmoteca de Exteriores y cómo José Luis Borau fue, junto a Bardem, Berlanga y Buñuel (las cuatro bes del cine español), uno de los primeros cineastas que pasaron a formar parte de un catálogo que, con los años, iba a adquirir cierta importancia en el ámbito de la cultura.

Le hice la observación sobre la coincidencia de que comenzando el apellido de José Luís por esta letra b, le hubieran asignado el sillón B mayúscula de la Academia. Sonrió ante este curioso detalle, lo que interpreté como una invitación a proseguir mi relato. Pero el cansancio se iba apoderando de mí y cuando ese punto que queda entre la realidad y el sueño se empezó a vislumbrar en el horizonte, decidimos realizar un repaso entre las personas que, tal vez pudieran ayudarme, en mi empeño para difundir el discurso del Académico hasta alcanzar su máxima difusión.

Fue en ese preciso momento en el que estábamos logrando una cierta concentración, cuando la figura de José Luis vino a interrumpirnos.

Acabo de enterarme de que intentas dar a conocer mi discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua por todas partes y la verdad es que te lo agradezco. Ya sabes que siempre fuimos buenos amigos y hasta me gustó ser «cliente tuyo» cuando coordinabas lo del cine español en el exterior, pero ahora me parece que estas exagerando. Piensa que los discursos de los Académicos no suelen interesar a todo el mundo y que, por esta razón, ya tienen unos cauces determinados para su difusión. Me temo que vas a fracasar en este empeño y no me gustaría que pasaras un mal trago.

Ya ves, digo dirigiéndome a Iris, así de modestos son los genios porque este hombre, al que ahora tienes la fortuna de conocer, no solo es una persona culta y luchadora, digámoslo de una vez, es sencillamente un genio. Lo que ocurre es que los españoles somos poco propensos a reconocer y cuidar a aquellas personas que, por sus características, brillan por si solas y que, además, contribuyen de manera notable a que nuestro patrimonio cultural sea cada vez mayor.

José Luís no se atreve a interrumpirme. Tal vez piense que he perdido el juicio y que estoy hablando sola pero a mí no me

importa y continúo explicándole a Iris, que no tiene demasiada información sobre el asunto, que no nos encontramos solo frente a un director de cine, pues también ha sido productor de sus películas y de las de otros realizadores como Manuel Gutierrez Aragón o Jaime de Armiñan, que se ha embarcado en aventuras como la *Río abajo*, una historia sobre los «espaldas mojadas», para cuyo rodaje se trasladó a América venciendo todas la dificultades que se le fueron presentando. También es escritor, fue Director de la Academia de Cine y por si todo esto fuera poco, en estos momentos es Presidente de la Sociedad General de Autores y Editores. A medida que Iris se va entusiasmando al conocer todos estos detalles y José Luís parece más asombrado, yo me voy creciendo, como si el proyecto inicial fuera tomando cuerpo de alguna manera que todavía no se ha concretado.

Mira, José Luis, creo que dadas las circunstancias, es un momento muy adecuado para que Exteriores vuelva realizar algunos de los circuitos que comenzamos hace más treinta años y con ellos, se dé a conocer este discurso sobre el que deberías comentar o ampliar alguno de sus contenidos, frente a unos espectadores que estarán encantados de contar con tu presencia.

No voy a entrar en detalles que harían demasiado extenso este comentario, pero lo cierto es que, una vez más, mi disparatada idea se puso en marcha y, con ella, José Luis y yo emprendimos un viaje que, empezando por tierras latinoamericanas, nos llevó a visitar diferentes países y centros culturales. En cada uno de ellos se iban programando ciclos de Borau y también en cada uno, asistíamos, al menos, a una proyección tras la cual, se abría un coloquio en el que José Luís aprovechaba para ir desgranando algunas perlas de su discurso académico con comentarios añadidos. La asistencia era extraordinaria y también la participación de los espectadores. Al final de cada acto se distribuía la publicación, en la que quedaban recogidos tanto el discurso de Borau como el de Vargas Llosa.

Lo cierto es que a pesar de los buenos resultados que íbamos cosechando, me di cuenta de que los años no pasan gratuitamente, porque empecé a sentir algunos signos de agotamiento que me empeñaba en disimular a toda costa y en la cara de José Luis, se adivinaba una sombra, debajo de los ojos, que no recordaba haber

visto con anterioridad. En fin, me dije, es natural, las emociones aunque sean buenas también cansan, pero valía la pena.

Ya había perdido la cuenta de los lugares que llevábamos recorridos y de las veces que mi amigo había hecho hincapié sobre la importancia del lenguaje cinematográfico y de cómo éste, había ido marcando, en sus más de cien años de andadura, la forma de hablar y de escribir, con lo que venía a confirmar, una vez más, la existencia de esa pareja de hecho que siempre me ha fascinado: el cine y la literatura. También me gustaba oírle contar cómo a finales de los noventa decidió junto a nuestro común amigo, Luis García Berlanga, proponer a la RAE un reconocimiento literario para los guionistas y, con ello, dar mayor relevancia al cine español y hacer realidad la presencia del séptimo arte en tan prestigiosa institución.

Fueron tantas y tantas cosas las que iban sucediendo y ensanchando su discurso que llegaba de forma clara y fluida a un público siempre entregado, que ya casi al final del recorrido fui consciente de que mi cabeza no daba para más y que mi cuerpo empezaba a reclamar un descanso bien merecido. Así estaban las cosas cuando se iba a celebrar la última de las proyecciones. Era en el Centro Cultural de Lima que tuve la oportunidad de conocer años atrás. Había gran expectación ante la presencia de José Luis junto a su amigo Mario que, casualmente, se encontraba en Perú. Los organizadores temían que la sala en la que habitualmente se celebraban este tipo de actos, fuera insuficiente para recibir a todos los visitantes, por lo que se habilitó un salón contiguo con algunos monitores.

Como no quería contagiarme del nerviosismo que se había apoderado entre los trabajadores del Centro, me fui en busca de José Luís para proponerle un almuerzo junto a Mario, que nos sirviera para desconectar de tanto ajetreo y aprovechar la ocasión, para despedirnos del escritor que iba a permanecer durante un tiempo en su tierra natal. Con suerte podríamos, incluso, darnos un buen paseo hasta la hora en que estaba prevista su intervención. Pero tal vez a él también se le había ocurrido lo mismo y había salido a mi encuentro, porque no conseguí localizarlo en el hotel ni tampoco que respondiera a las llamadas del móvil. No le concedí mayor importancia y me pareció lo más natural que tra-

tara de evadirse un poco después de tanto viaje. Pero se acercaba peligrosamente la hora de la proyección sin que mi amigo diera señales de vida, con lo que el nerviosismo existente durante la mañana iba en aumento por la ausencia del protagonista.

De pronto me acorde de una anécdota que me contó un actor acerca de algunas manías de las gentes del cine y el teatro. Al parecer hay una muy frecuente que consiste en acudir al lugar de trabajo, bien sea el teatro o el plató, con varias horas de anticipación, por lo que, de inmediato, me dirigí a la sala de proyección.

Nadie, allí no se veía a nadie. Tan solo los asientos vacíos y frente a ellos, sobre una tarima, la mesa y las sillas que deberíamos ocupar los ponentes en su momento. Me senté en una de ellas invadida por el desánimo. Un silencio amenazador me acompañaba en aquel trance. Ya estaba a punto de echarme a llorar cuando me pareció escuchar una respiración extraña, una especie de hipo hacia el que me dirigí sigilosamente... ¡quién lo iba a suponer! Allí justo detrás de un sillón de la penúltima fila, estaba José Luis agazapado, hecho un ovillo y con los ojos vidriosos. El cansancio, pensé. No hemos sabido medir las cosas. Me resulta imposible recordar cómo empecé a hablarle ni lo que le pregunté, pero todavía tengo presente la expresión de miedo reflejada en su rostro, ante la posibilidad de ser descubierto.

¿Cómo no te has dado cuenta? Me dijo en medio de una tremenda excitación.

Pero ¿de que me hablas? No entiendo

¿Sabes qué película van a proyectar?

Si, claro, «Hay que matar a B»...

Después, en medio de un profundo sobresalto, mientras la parte más etérea de mi yo me decía que aquello no era sino el coletazo final de una tristeza largamente contenida, percibí cómo todo mi cuerpo se hallaba empapado de un sudor frío que se me antojaba ajeno, pero antes de que pudiera hacerme cargo de la nueva situación, algún chispazo inesperado me hizo reaccionar y me agarré al teléfono como el naufrago a una tabla... Asuntos Exteriores, dijo la voz del otro lado, sí, dígame... pero ahora están en la AECID...

Primero me oyeron, después, me escucharon, le comento a Iris que de nuevo me acompaña. Ahora que ya no me pareces tan

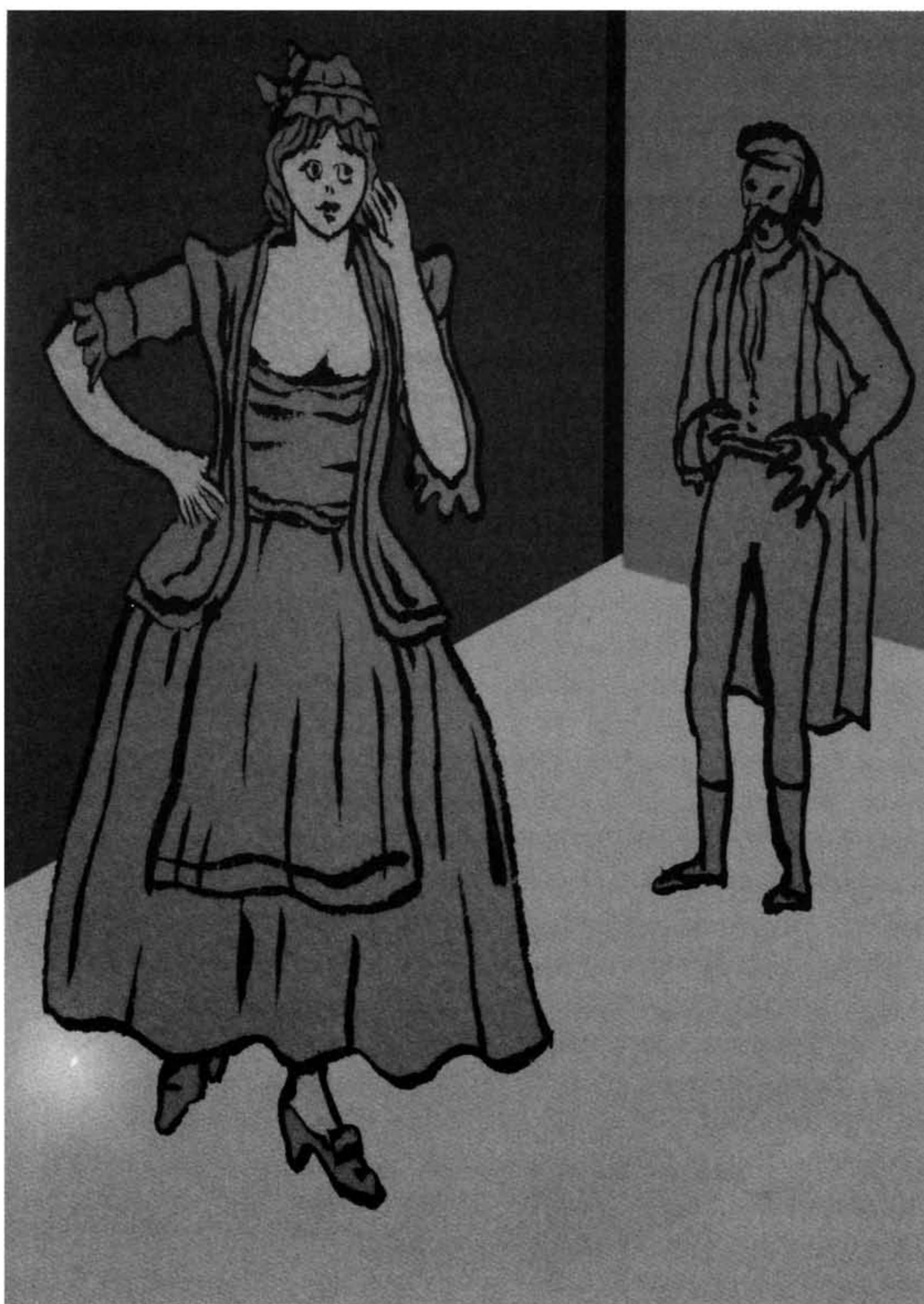
negra ni tan triste, no voy a andar dándome importancia del gran esfuerzo que tuve que hacer para acceder a la Filmoteca de Exteriores. Eran tiempos fronterizos los de los años setenta y la verdad es que el cine resultaba un tanto frívolo en medio de lo que suponía la transición española, de manera que nadie me disputó el puesto en el que poco después encontré toda clase de apoyos.

Ahora la cosa es diferente... ya ves, parece que la letra sigue teniendo más enjundia y el objetivo, a pesar del desbarajuste inicial, está logrado... no está nada mal para empezar otro año ©





Punto de vista



El primer Juan Goytisolo: Evaluación de la obra «inmadura»

Santos Sanz Villanueva

El autor del artículo reivindica el valor histórico y estético de las primeras novelas de Juan Goytisolo, recién galardonado con el Premio Nacional de las Letras, contra el criterio del propio novelista de olvidarlas o rechazarlas. Galaxia Gutenberg está publicando su obra completa.

Con la concesión del premio de las Letras españolas liquida nuestra cultura la deuda pendiente con Juan Goytisolo. Ha exagerado el escritor barcelonés hasta la paranoia su marginación en la república literaria y estas «goytisoladas», como llama Carlos Semprún a sus habituales lamentos, le han granjeado antipatías y rechazos. En verdad, no rechazo pero sí amplia indiferencia se da en el mundo literario peninsular respecto de un largo trecho último de su obra, la del último cuarto de siglo, la posterior a la «Trilogía de Mendoza» –*Señas de identidad*, (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975)– que marca la inflexión definitiva de su prosa.

En esta etapa culminante de la escritura de Goytisolo se encadenan las novelas suyas que responden a una sensibilidad modernista: *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La cuarentena* (1991), *La saga de los Marx* (1993), *El sitio de los sitios* (1995), *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores* (1997), *Carajicomedia* (2000) y la que daba por cerrada su obra, *Telón de boca* (2003), aunque, incumpliendo sus propias declaraciones, aún haya añadido otro título más, *El exilado de aquí y allá* (2008). También pertenecen a estos años sus dos revulsivos –sí lo fueron, al menos, en su momento– tomos memorialísticos: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986).

En verdad, este conjunto narrativo ha sido acogido no con hostilidad sino con frialdad. Goytisolo no es el objetivo de ninguna conspiración de silencio, simplemente estos libros interesan poco a un público que elige qué leer con independencia de criterio, incluidos los lectores que prestan regular atención a autores de gran exigencia formal o intencional y descartados los amigos del *best seller*. Además, Goytisolo ha sometido a una práctica de tierra quemada toda su obra anterior a esta etapa y con ello cae en una parcialidad extremosa, pues aquellos libros de los que ahora abjura sí seguirían produciendo la deseable relación entre lector y autor si los apreciara y difundiera como merecen, y aunque no sean obras maestras. La obsesión de Goytisolo por oscurecer su pasado literario le perjudica. ¿Cómo fue y qué atención merece ese pasado?

La citada *Señas de identidad* representa la visualización pública en 1966 del giro radical que se producía en la trayectoria de Goytisolo. Sus convicciones, y no sólo las literarias, habían cambiado por completo y ahí comienza –dice él mismo– su «actividad literaria adulta». Sólo a partir de aquí considera auténticamente suyo su trabajo, aquél del que «asumo la responsabilidad de sus faltas y méritos», mientras reniega de todo lo anterior, como si fuese algo ajeno, de alguien maniatado por dos razones muy diferentes: la inexperiencia y las circunstancias. Supone esto que existe un largo momento insatisfactorio, del cual el escritor catalán, además de rechazarlo, se avergüenza. Sobre la primera etapa, que arranca en 1954 con *Juegos de manos*, ha vertido continuados y durísimos calificativos. Al considerar en un vistazo panorámico la trayectoria del escritor catalán no hay que contentarse, pues, con contraponer una obra de madurez y otra preparatoria o juvenil (nacido en 1931, andaba bien entrada la treintena en los años sesenta). Se deben confrontar, buscando el antónimo que recoja el espíritu del término «adulta» utilizado por el autor, una escritura satisfactoria y otra inmadura.

Respecto de este Goytisolo inmaduro ha sido él mismo implacable. Tan intransigente que ya cuando reunió en 1977 por primera vez sus prematuras *Obras completas* decidió repudiar uno de los títulos de aquella etapa, *El circo* (1957). Y en ello sigue hoy mismo, considerando esta novela como hijo espurio, un bastardo

cuya paternidad se niega. El dato no es para echarlo en saco roto. En palabras del propio autor, *El circo* le «abruma con su irremediable mediocridad», y no se explica cómo pudo «perpetrar semejante bodrio». Señaló Pere Gimferrer en un perspicaz ensayo que no existe motivo especial para arremeter contra esta obra en concreto, y que el escritor la convirtió en chivo expiatorio por la necesidad de «exorcizar los demonios interiores» y condenar así su estética de entonces. En realidad, igual de malos o de buenos son los restantes libros del momento –los dos citados más *Duelo en el Paraíso* (1955), *Fiestas* (1958) y *La resaca* (1958)– y parecidas limitaciones los aquejan. Por no ser yo quien señale las pegas, recordaré las que advierte el mismo Goytisolo en el título deslegitimado: mal escrito, plagado de escenas convencionales, imitativo de lecturas desorientadas...

En realidad, estas obras son tributarias de una indecisión del autor sobre qué alternativas ofrecer ante una realidad incongruente y absurda a la que opone nada más todavía un punto de denuncia. Pronto, sin embargo, la crítica adquiere un perfil explícito, deudor de una «concepción del arte como instrumento de propaganda». A este punto llega en *La resaca*, con la cual –advierte– «concluye la primera etapa de mi narrativa».

Mejor que concluir habría que apuntar que con esta novela testimonial de los suburbios portuarios barceloneses consolida una estética basada en unos cuantos pivotes: compromiso, agitación, testimonio directo acerca de la realidad nacional inmediata y realismo. Con cierta depuración estilística, con mayor cuidado del lenguaje, más con la adopción de técnicas objetivistas que llegan a alcanzar el conductismo dialogal, esos principios marcan los títulos que se escanden por el decenio de los sesenta, anteriores a *Señas de identidad*: la novela *La isla* (1961), el conjunto de relatos *Fin de fiesta* (1962), los dos viajes por la subdesarrollada geografía almeriense –*Campos de Nijar* (1960) y *La Chanca* (1962)– y un reportaje cubano, *Pueblo en marcha* (1963), apología de la revolución castrista.

El trecho que se abre en 1954 y se cierra en 1966 no es uniforme. A lo largo de este decenio Goytisolo modifica su percepción del mundo, bastante abstracta y fantaseadora al comienzo y luego bien determinada por una objetivación de la realidad. También se

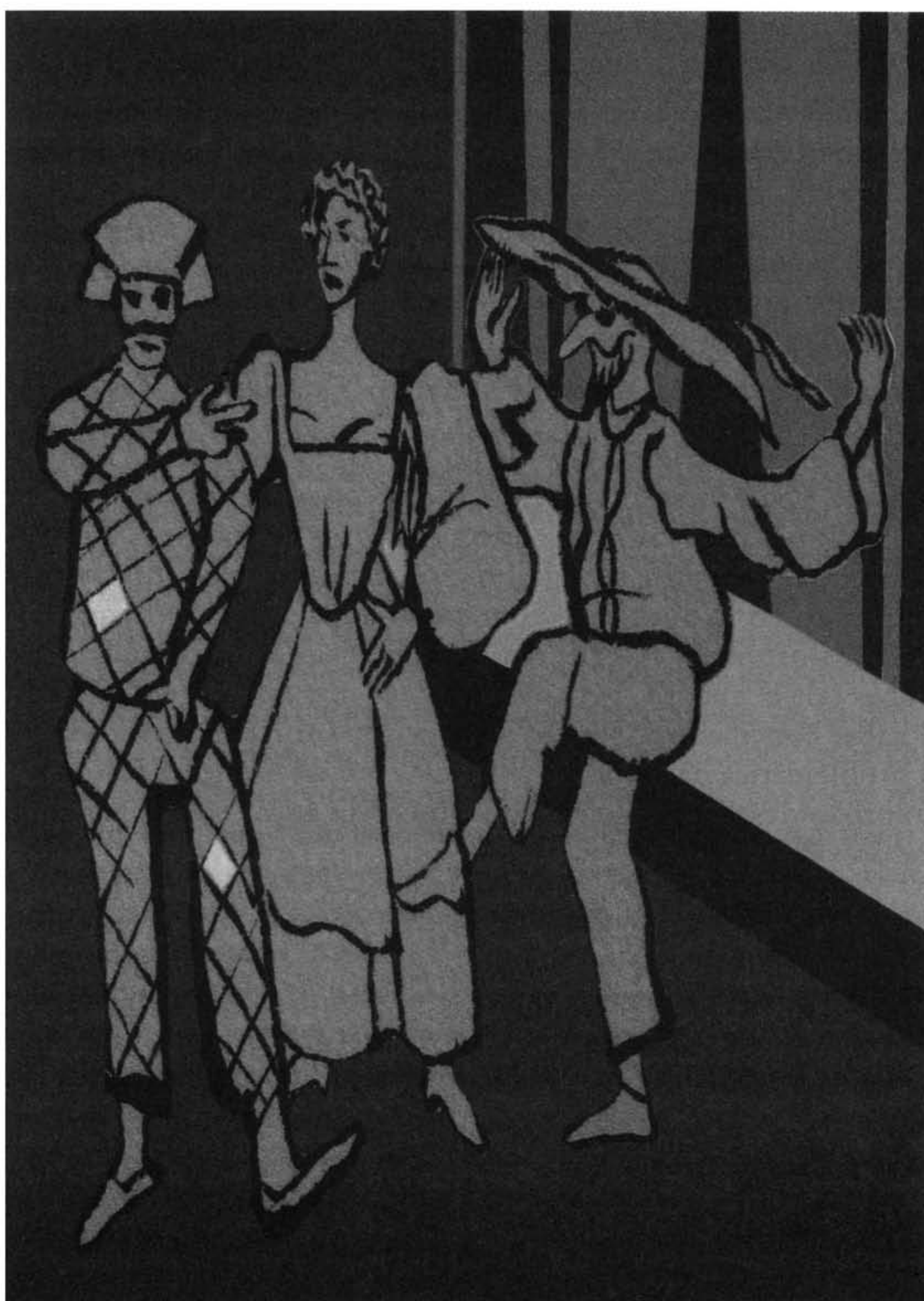
transforma el tratamiento literario, basado primero sobre todo en resonancias de modelos y lecturas –según su misma confesión líneas arriba anotada– y más tarde, a partir de *La resaca*, sujeto al trabajo de búsqueda de un estilo personal, desafío que que se convertirá en una auténtica obsesión hasta hoy mismo. Sin menospreciar estos matices, este decenio responde a un estímulo básico, el compromiso, idea directriz que da homogeneidad a toda esta etapa.

Este principio fundamental, el compromiso, permite emparejar un testimonio tan impreciso como el de *Juego de manos* (hay más insatisfacción existencial o mayor nihilismo gratuito que carga documental acerca de una juventud irresponsable de clase media en el relato del complot para cometer un asesinato político) con otro tan específico como el señalado de *La resaca* o con la denuncia del tedio, la irresponsabilidad y el absentismo burgueses de *La isla*. Permite también vincular la incursión en el mundo obrero, sector acerca del que Goytisolo tenía más simpatía emocional que conocimiento de causa, con la diatriba antiburguesa, de su propia clase, a la que fustiga sin miramientos y con no poca mala conciencia. Y autoriza, en fin, a establecer puentes entre la prosa rutinaria de la trilogía de reveladora advocación machadiana «El mañana efímero» (*Duelo en el Paraíso*, *Fiestas* y *La resaca*) con el estilo directo de inspiración behaviorista de *La isla* (al fin y al cabo, un guión para una película que no llegó a hacerse) y con la voluntad de recrear el habla cubana de *Pueblo en marcha*. El criticismo juvenil ampara todas estas variadas manifestaciones.

El compromiso es el excipiente de toda la obra inmadura de Goytisolo. Inseguro en los inicios, militante enseguida, hay que entender aquel término en un sentido algo vago equivalente a una genérica e inconcreta actitud compartida por los jóvenes de su promoción. Él mismo ha señalado este doble alcance: «Todas estas obras deberían ser leídas en el marco de un planteamiento generacional: el del propósito de testimoniar –mío y de otros escritores– el atraso y opresión vividas por una mayoría de población hispana durante la interminable postguerra franquista. Respondían a nuestra voluntad de reflejar lo vetado por la censura, de cumplir el papel informativo que normalmente corresponde a la prensa en los países democráticos».

Aparte la coincidencia generacional, Goytisolo fue promotor de aquella estética utilitaria. Los ensayos recogidos en *Problemas de la novela* (1959) dieron alas al objetivismo predicado por el pontífice teórico de esos años, José María Castellet. Otro polémico artículo de entonces, «Para una literatura nacional popular», postulaba los conceptos que habían de regir las letras españolas en las excepcionales circunstancias de la dictadura: había de versar sobre una específica realidad nacional y hacerse bajo la tutela del realismo tradicional castellano. En fin, desde su voluntario exilio en París consiguió repercusión internacional para la joven narrativa española coetánea.

Está en su derecho Goytisolo de desentenderse de aquellos años de obediencia al realismo social, pero ello no implica que haya que negarles valor absoluto a los libros de entonces y, mucho menos, que se ignore su significación histórica. Hay luces y sombras tanto en la obra inmadura como en la adulta. Ni aquélla es tan desafortunada ni ésta tan conseguida. De la conjunción de ambas sale el mejor Goytisolo: *Señas de identidad* es su gran libro al haber conciliado en una sola historia la conciencia crítica social, la problemática nacional y los dilemas privados que impulsan a un doloroso desarraigamiento con procedimientos narrativos innovadores C



Clases de energía: Luis Feria en su *Obra escogida*

Julio César Galán

La publicación de cuatro de sus obras por la editorial Pre-Textos (*Obra escogida*), del poeta canario Luis Feria, permite a Julio César Galán señalar la significación de su poesía.

1. Con permiso del olvido

Entre otros eventos, a finales del año 2008 la editorial Pre-Textos editó un estuche con la *Obra escogida* de Luis Feria (1927-1998). Se cumplieron diez años de la muerte de un poeta que no le hace falta una generación, sino un buen acercamiento crítico, el cual viene desarrollándose en la última década a través de ensayos, artículos y conferencias, que tratan de visualizar la originalidad, sí, la originalidad sin simplificaciones de una poesía que ha deambulado y deambula por etiquetas como «inclasificable», «olvido», «marginal», «periférica»... Y es que todo aquello que se sale de la norma y de la inercia canónica-académica o de los círculos de poder crítico es relegado casi siempre por raro y desconcertante. Ya ven, la sociedad de la literatura no se diferencia tanto de la cotidiana. Demasiados pesos para un poeta con un camino muy propio y personal; pesos como el concepto *generación*, excesivo en la historia de la literatura española del siglo XX y aún más cuando prestamos atención a árboles genealógicos como el del 50.

Pero la Obra, no sólo escogida de Luis Feria, aligera cualquier lastre y por supuesto, responde a diversos requisitos de una producción poética singular y perdurable: la conmoción sensitiva y mental de la creación de una esfera propia y abierta, la necesidad de relectura para avanzar por nuestra senda analítico-lectora o el

placer de saborear un nuevo lenguaje poético por la inusual riqueza de sus imágenes, por el despliegue de su ingenio verbal y sobre todo, por aunar distintos recursos expresivos como lo coloquial y lo barroco, lo infantil y lo grotesco, entre otros.

Estamos ante una muestra de poesía verdaderamente viva, que late en cada verso, que respira por su exactitud en cada palabra, debido a que el poeta canario siempre tiene algo que decirnos, siempre halla la manera de sorprendernos en su sencillez y en su templanza lírica. Toda esta viveza es producto, en su *Obra escogida*, de un replanteamiento de sus trazos poéticos hasta entonces perfilados y que ya había comenzado con esa maravilla llamada *Dinde*. Tras un largo silencio editorial, aunque no creativo, el poeta volvió, vuelve para quedarse definitivamente.

2. Primera lección

El primer poemario de la *Obra escogida* es *Más que el mar* que junto con *Dinde* extiende un compás binario, dos caras hermanas de una misma poesía, que como bien ha señalado José Ángel Cilleruelo, se encuadra en diversos ciclos de dualidades librescas como *Conciencia* (1963) y *Fábulas de octubre* (1965); *Calendas* (1981) y *Clepsidra* (1983); los mencionados *Dinde* (1983) y *Más que el mar* (1986); *Subrogación de Sor Emérita y otros prodigios* (1987), *Del amor* (1988) y *Seis querellas de amor* (1991), estos dos últimos poemarios circulan en un sólo camino con fechas bifurcadas; y su círculo final: *Cuchillo casi flor* (1989) y *Arras* (1996). Faltan *Salutaciones* (1985) y *Casa común* (1991), que desde la óptica de esta segmentación, convergen en una serie de rasgos que le otorgan una manifiesta unidad.

La primera impresión formal del lector al pasar sus ojos por *Más que el mar* es la de relatos breves con cierta ficcionalidad; pero si se ahonda en la lectura y se desconchan superficies llegamos a una búsqueda y, en muchas ocasiones, a un encuentro con ciertas verdades que pueden ofrecer la magia de las palabras en una realidad mutante y fija, al mismo tiempo. Para ello se desenlaza todo un arsenal de humor, sarcasmo, sorpresa de imágenes, energía verbal, en fin, lírica sencilla, sin grumos, con una textura

tan vivaz que se mueve y nos lee nuestra propia vida; ahí están poemas con cargo de maravilla como «Madre»: «Nos miraba: qué de repente el sol. Sonreía: toda la claridad. Al hablarnos, nos brotaba hoja nueva; si callaba, se apagaba el fuego. Como nadie: cierta y para siempre; madre era abril, el resto oscuridad.»

En la hermandad con *Dinde*, *Más que el mar* enseña que se puede «escribir la niñez» desde la frescura imaginativa y desde la resistencia a tópicos como la nostalgia o el refugio; como un modo de vivir la poesía sin escribir poemas: «Vivir sin nombres aún»; como mediodía de ser un nosotros de objetos, personas, plantas y animales. Escojo un fragmento del poema «El verano, las niñas» para que Luis Feria lo diga con detalle: «...Y allí estábamos todos ladrando de alegría, la vida chorreándonos, el sol como un tigre y el tamarindo sabrosón atrapándonos la lengua; ah, que no acabara aquel regusto ácido en la boca.»

3. La enseñanza final

Siguiendo la cronología mencionada en el apartado anterior y el orden de la *Obra escogida* nos situamos en *Cuchillo casi flor* (1989) y *Arras* (1996). Tanto uno como otro representan en el «mundo Feria» la condensación formal y de contenido. La expresión se adelgaza hasta lo mínimo, sobre todo en *Arras*; pero su base significativa toma mayor fuerza e intensidad porque en este poeta siempre «el silencio es callarse para empezar a decir algo«, siempre desea mostrarnos las diversas maneras de expresar gorrión, infancia, casa, paloma, etcétera.

Cuchillo casi flor comienza con dos concepciones sobre la poesía, la primera en prosa: «No existe lo imposible: el poema lo niega» que se complementa con los textos iniciales de la primera y segunda parte del libro, ambos titulados «Poema»: «Como el mineral:/ ciérnelo o si no/ mejor callar.» Y el segundo que prosigue el trazo de reflexión meta-poética: «Si después de leerlo sientes sed/es que el discurso es fértil;/léelo aún: la sed engendra sed./ Qué error el del saciado;/ no conoce la sed de la sed que no acaba». El silencio del poema, no del poeta, se rompe desde la espontaneidad y la concesión. En Luis Feria las palabras deben

llegar a su máxima potencia para salir a flote, cobran sentido a partir de su necesidad de apertura, de ir más allá, de afirmar lo posible, traspasándolo. Es un viaje del «yo como presencia, no como comienzo ni como fin», sino como colectividad vital. Aquí reside la empatía con el lector y su grandeza poética. Hay que añadir a estas dos apreciaciones otros dos textos que se encontraron en un folio mecanografiado entre los papeles póstumos, que aluden a la relación de la creación poética con la soledad y el encuentro con «la última evidencia».

Y esta última evidencia se va perfilando en *Arras*, en el que el poeta ya posee las trece monedas para su despedida. Como en las cartas de arras medievales el discurso se abrevia hasta el extremo, se despoja, en primer lugar, de los títulos de los poemas porque la visión del entorno ya no es jubilosa, ya los asideros están perdiendo visibilidad. El latir del cuerpo ha envejecido: «Dame la mano y continuemos/ corazón, qué viejos vamos siendo.», y la muerte se intuye: «Sin nombre, indestructible, aún perduras./ En tu cráneo ya mondo tañe el arpa de hierro.»

Todas las obsesiones de Luis Feria están en estos dos libros. El tiempo, en *Cuchillo casi flor*, traspasa la totalidad del poemario hasta el último texto «El poema», en el que esa conciencia temporal se mezcla con el olvido y la trascendencia de su obra, con la esperanza de que los lectores aprecien lo que muchos no supieron valorar a su debido tiempo, quizás esperanza, en parte, cumplida: «Tus ojos, luego, seguirán fluyendo;/ si quedan pensativos sabré que no fui en balde.» En *Arras* esa temporalidad está más cercana al dolor o a su posible manifestación, de este modo lo confirma el propio Feria: «Soy una inmensa llaga que no cesa./ No me toquéis, que duelo.» La cuestión amorosa se ejemplifica bien en el poema «Un amor» de *Cuchillo casi flor*: «Si sientes un aroma que persistes/ súmelo en ti, adéntralo en tu pecho;/ un amor nunca acaba; se recobra./Un amor: un dolor; agradece, pervive.» En toda su obra, este asunto va de la celebración a la duda y finalmente desemboca en la soledad de *Arras*: «Soledad: nada más./ En ti me reencuentro y verifico;/ tú, mi veracidad.» Y por último, dentro de esta pequeña apreciación temática, está la experiencia vital como plenitud, como referencia dramática y como alianza entre todos los seres, en todas sus formas. El júbilo de estar vivo se

aprecia con mayor intensidad a partir de su vuelta poética, que también supone una reflexión sobre su poesía anterior y un viraje para soltar el peso del tiempo, a favor de una renovada festividad de la creación de la naturaleza y del propio poeta. Festividad que aparece herida sin remedio en la sencilla danza matrimonial con la muerte de *Arras*.

4. Más ejercicios de fantasía tras el recreo

Y nos detenemos ante *Casa común*, de los cuatro libros es el menos extenso (veintiséis poemas), pero no por ello el menos intenso. La constancia de Luis Feria se centra en los cotidianos habitantes de su poesía y de su mundo, que se repiten siempre con sorpresa y nuevo rostro. Este poemario lleva aparejado su doble: *Salutaciones*, con el que forma uno de los ciclos más sabrosos por derroche imaginación y por una soltura expresiva que estimulan rápidamente la mente del lector.

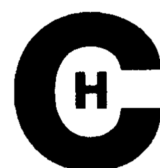
Si como apuntan los psicoanalistas: la *casa* y el *cuerpo*, como ejemplos de la vida humana, presentan una fuerte identificación, la vivienda Feria está llena de erotismo: «Ah, qué desaire el mío,/cómo te me enfureces,/con qué rabia me muerdes el cogote/. Detente, forastera, basta ya./Muero porque no muero.» («Almohada»); de escatología: «la judía conversa ronca a modo,/suelta mil vocerios,/música de mi ojal, mi rataplán,/bombardino de la judería.» («Judía»); de sarcasmo: «Y pues se ve secón, presto a morir,/lacia la cresta y con el rabo yerto,/dispone que lo envíen/ a Juan Ramón Jiménez, un su amigo/, y en su presencia,/y en uno de los libros que éste amó,/se le entierre sin pompa,/ hoja entre hojas, poca cosa, nada.» («Perejil»). Todo ello entre juegos de palabras, neologismos, personificaciones, arcaísmos, identificaciones, aposiciones apelativas y acumulativas, prosopopeyas: mil recursos que Luis Feria maneja a su antojo.

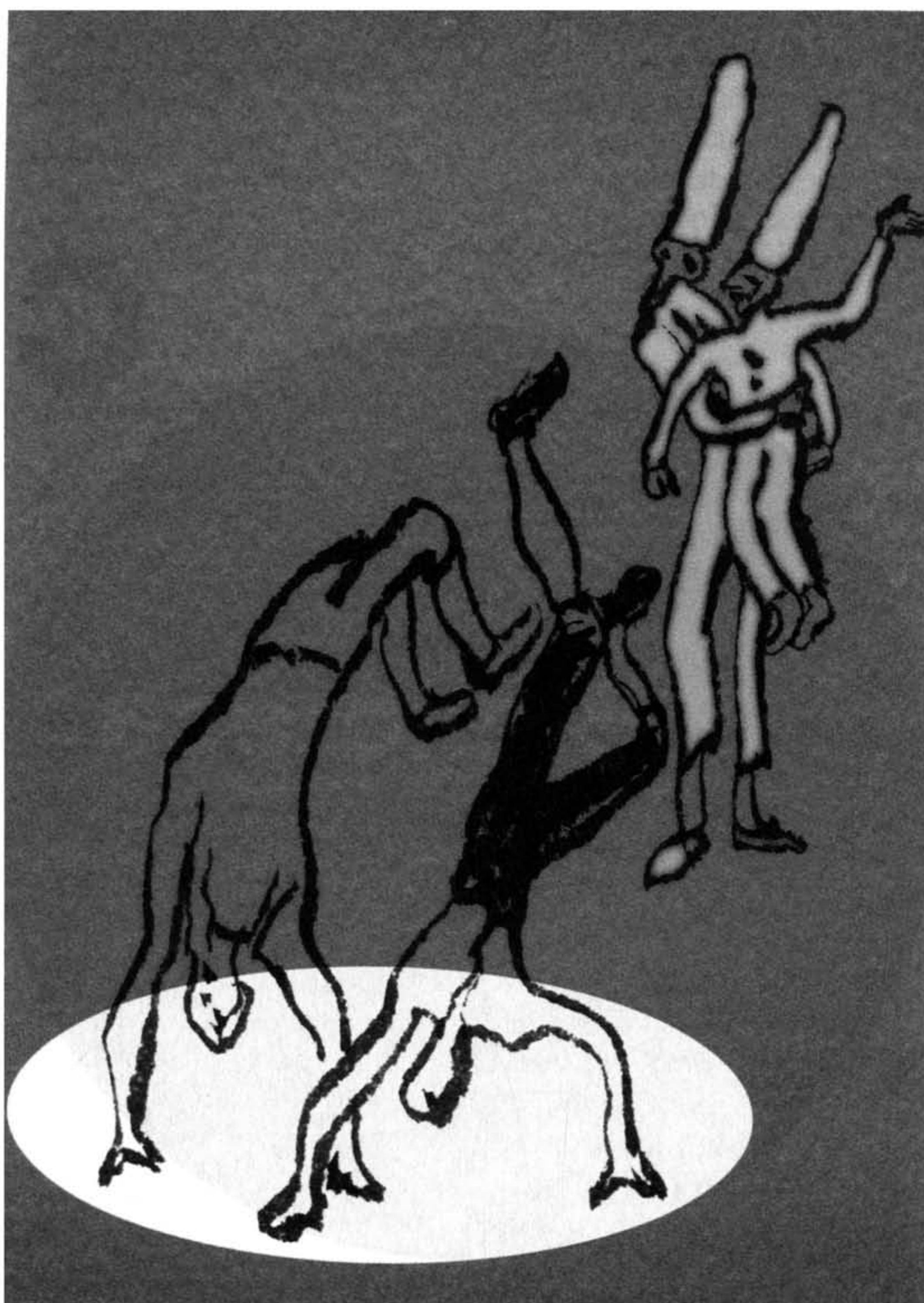
En realidad, nos encontramos en un espacio sin tiempo, en una derivación hacia la objetivación de la subjetividad del poeta. Los objetos se humanizan y a su vez, el poeta se diversifica en azafrán, ave, café, sandía, grillo... En este hogar se vive desde el asombro y la ternura. Lanzo unas palabras más precisas que las

mías de *La mystique sauvage* de M. Mulin para aclarar mis apreciaciones sobre *Casa común* y en general, sobre la obra de Feria: «De repente, cada objeto en mi campo de visión se puso a asumir una forma de existencia de una curiosa intensidad. Todas se presentaban dotadas de un «dentro»; parecían existir bajo el mismo modo que yo mismo, con una interioridad propia, una especie de vida individual. Y, vistas así, todas parecían extraordinariamente hermosas».

5. El maestro

Luis Feria es un poeta-isla, un ejemplo de depuración en la palabra y de posibilidad de escribir en los márgenes, uno de esos poetas que pasan de puntillas por la selva poética, debido a que tomó la creación como una senda solitaria, pero no apartado de todo. Su isla se percibe tan amplia, que casi no se sienten los límites; al leerlo nos hallamos en un enclave de excelencia, en una utopía de espacios y seres reales. Su mágica realidad, su cotidiana fantasía, emparentada con poetas como Manuel Padorno o Arturo Maccanti, está creciendo con los años en calidad y repercusión, la que tenía (no descubro nada, me limito a convertirme en un eco) y la que se merece ©


H



Roja fruta del árbol fascista

Lluís Bassets

No es de izquierdas. Buena parte de quienes los flanquean sí lo son. Pero él no ha sido nunca propiamente de izquierdas ni lo es ahora. «No pertenece al árbol de la genealogía marxista ni socialista sino a otro árbol que no ve la historia en términos de lucha de clases sociales o de masas sino de héroes que guían al 'pueblo' y supuestamente lo encarnan y lo redimen: el árbol del fascismo.» Estas frases y la reflexión periodística que las fundamentan pertenecen a *El poder y el delirio*, el libro donde Enrique Krauze, historiador y periodista mexicano, indaga sobre el último avatar revolucionario latinoamericano, el que encarna el peculiar bolivarismo chavista, actualmente centro de gravedad petrolera sobre el que gira la izquierda radical del continente y que ha insuflado una larga bocanada de oxígeno al agonizante régimen castrista.

Tampoco es bolivarista. Su Bolívar es una invención. «Bolívar admiraba por encima de cualquier gobierno a Estados Unidos, pero prefería expresamente el diseño británico, más conservador». Temía «la guerra de colores, la guerra étnica y su corolario, la 'pardocracia'». Funcionaba según los esquemas del republicanismo clásico, de la ciudadanía, mientras que Chávez, según Krauze, «sólo conoce la palabra súbdito». Donde mejor se expresa su falta de virtudes republicanas es en la ausencia de límites a su poder personal. Incluso en cuestión de ideas religiosas, Bolivar es un ilustrado frente a un Chávez crístico y sacralizador de la política y de su propia persona y biografía.

Para discutir sobre ésta y muchas otras opiniones, el autor del libro ha reunido y ha hablado con lo mejor y más ilustrado de la

---

Enrique Krauze: *El poder y el delirio,* Tusquets. Barcelona, 2008.

intelectualidad venezolana e incluso del entorno intelectual de Chávez. Simón Alberto Consalvi, uno de los historiadores convocados, considera que la apropiación de Bolívar por el comandante va a tener consecuencias: «De Bolívar va a quedar muy poco después de Chávez». Irónicamente, asegura que «está haciendo un gran servicio a Venezuela. Ha puesto el país a pensar por primera vez. En segundo lugar, está destruyendo tres mitos que nos mantuvieron dormidos, indiferentes: el mito de Bolívar, el del petróleo y el del ejército».

Otro de los hilos argumentales del ensayo sitúa a Chávez como restaurador del pasado monárquico español, el régimen de la 'real gana', enraizado en la tradición ibérica «contra la que Bolívar luchó». El monarca no reconoce más que a un 'pueblo' donde el individuo no tiene derechos y que se halla encarnado por la multitud, las masas bolivarianas que dialogan y se identifican con el caudillo, el monarca de la tradición hispana redivivo. Germán Carrera Damas, otro historiador convocado a una de las tertulias, lo ve muy claro: «Lo que Chávez se propuso fue demoler la República. En el fondo es la restauración de una monarquía por la vía de una monarquía constitucional».

Si hay algo con lo que Chávez puede identificarse llanamente es con el golpismo militar, de larguísima tradición y enjundia latinoamericana, pero tal como asegura también otro de los interlocutores de Krauze el golpismo es de derechas por definición. No es un golpista incruento, como a veces quiere aparentar, ni mucho menos: en su golpe de 4 febrero de1992 hubo 20 muertos, de los que catorce fueron militares; pero en el de 27 de noviembre, con Chávez en la cárcel, pero utilizando su nombre y en su misma sintonía política, el nuevo golpe contra Carlos Andrés Pérez significó la pérdida de 171 vidas. Krauze da por conocida esta lección pero se adentra en la figura tutelar del golpista y que lógicamente fascina al coronel, el héroe de Carlyle, el precursor ideológico de la teoría del caudillaje fascista. Sólo en dos cosas falla y hay que reconocerlo: el héroe de Carlyle utiliza escasamente el lenguaje, pues su laconismo acompaña a su capacidad para la acción violenta. Chávez es un parlanchín y no es cruel, según se encarga Krauze de señalar acertadamente. De momento, hay que apostillar.

Su biografía de conspirador y de militar politizado 'de izquierdas' es conocida, pero lo que hay que retener de ella es precisamente su pulsión de poder y su temprana vocación golpista, desde los 21 años propiamente. Teodoro Petkoff identifica en su lenguaje «el discurso brutal y agresivo contra el adversario, que eso sí es nazi y que proviene (no sé si lo ha leído) de Carl Schmitt». «No es fascista pero es fascistoide», asegura. Entre sus primeros ídolos están Velasco Alvarado y Torrijos, y entre sus amigos presidenciales el coronel Gadafi y el presidente de Irán Mahmud Ahmadinejad. Hay además un antisemitismo chavista que ha llevado a abandonar el país a una cuarta parte de la comunidad judía. El negacionismo del Holocausto y el recurso a los tópicos antisemitas más manidos por parte de la propaganda oficial es otro de los puntos de contacto entre el chavismo y el fascismo. Uno de los personajes inspiradores de Chávez fue Roberto Ceresole, un sociólogo argentino antisemita que consiguió una curiosa síntesis latinoamericana entre nazismo y comunismo.

A Ceresole se debe este análisis del resultado electoral de diciembre de 1998, las primeras elecciones que ganó Chávez: «La orden que emite el pueblo de Venezuela el 6 de diciembre de 1998 es clara y terminante. Una persona física y no una idea abstracta o un 'partido' genérico fue 'delegada' por ese pueblo para ejercer un poder...Hay entonces una orden social mayoritaria que transforma a un antiguo líder militar en un caudillo nacional». La personalización del poder es el correlato de su concepción fascistoide y es lo que le lleva a «considerar como parte integral de la historia venezolana absolutamente todo lo que le ocurre, de la dimensión que sea». Para el biógrafo de Rómulo Betancourt, Manuel Caballero, lo que Chávez adora de Castro «no es lo que hizo o dejó de hacer en Cuba, sino su permanencia de medio siglo en el poder».

Responde en todo a la figura del héroe autoritario, incluso en su imagen de político impoluto y purista, en abierta contradicción con la corrupción y el nepotismo que se extiende su alrededor. Según Consalvi, «Chávez utiliza el petróleo exactamente como lo utilizó [el dictador Juan Vicente] Gómez [1857-1935]. Gómez daba concesiones a sus amigos. (...) Por ejemplo, a su urólogo no le pagaba con dinero, le pagaba con una concesión petrolera (...)

Petróleos de Venezuela es una de las áreas más secretas que hay en este momento en Venezuela, cosa que nunca había ocurrido. El vicepresidente es primo de Chávez.»

El meollo de una indagación así, al final, es la cuestión del poder personal, y quizás incluso la cuestión del poder, que siempre termina siendo personal. Y Chávez es, antes que nada, un militar golpista que quiere obtener el poder y luego retenerlo tanto como puede: la muestra el nuevo referéndum convocado para febrero con el objetivo de permitir la reelección indefinida. Sumada a la liquidación de la división de poderes y al control de los medios de comunicación da como resultado el horizonte de la presidencia vitalicia y de la dictadura. No es una cuestión de ideologías, sino de concentración de poder y de su perpetuación.

«La sucesión es el momento de la verdad de un sistema político», escribía Simon Sebag Montefiori, el biógrafo de Stalin, en el Herald Tribune de 12 de enero de 2009. La tesis de Sebag, gran especialista en el régimen soviético y en el imperio ruso, es que de los tres grandes imperios, dos no han resuelto todavía la cuestión de la sucesión en el poder. En China «es vergonzosamente previsible en su secretismo total». En Moscú es peor, pues «la inconsistencia y la falta de mecanismos de sucesión son una real amenaza al orden internacional». Chávez, siguiendo este hilo argumental, ha querido refundar su país, reinventarlo constitucionalmente y ahora no sabe qué hacer si no es irse sucediendo a sí mismo, a pesar de los fracasos que cosecha cada vez que intenta hacerlo siguiendo la regla de juego. No es capaz de plantearse su propia sucesión, ya no un relevo sometido a los azares electorales, sin imaginarse sucediéndose perpetuamente a sí mismo. Y alrededor de este problema se organiza el debate y las crisis políticas.

Este reportaje ideológico de Krause viene al pelo para el momento que vive Latianoméríca, donde el vacío político que ha producido la presidencia neocon de George Bush ha dado enormes márgenes de actuación precisamente a esta 'izquierda' tan peculiar que lidera Hugo Chávez con su petróleo. No está claro que esto siga sucediendo a partir de ahora, con Barack Obama en la Casa Blanca (y con la caída del precio del petróleo). La llegada de un afro americano a la máxima magistratura norteamericana es el equivalente, salvando todas las distancias, a la entronización

presidencial de dirigentes políticos indigenistas en varias repúblicas latinoamericanas. La diferencia es que Obama ha podido alcanzar la presidencia precisamente porque se ha desprendido del 'nacionalismo' afro americano, equivalente del indigenismo, para la adopción de una actitud pos racial y de síntesis, que lo convierte en el presidente de todos los norteamericanos. Un presidente de estas características es sin embargo el que mejor y con mayor exigencia puede dirigirse a los presidentes indigenistas.

Las ideas de Obama respecto al papel internacional de su país, desarrolladas ampliamente en su libro *La audacia de esperar*, son profundamente autocríticas, tanto respecto a la política gubernamental como a las ideas progresistas de los años 70 y 80: «No entiendo, por ejemplo, por qué los progresistas debían estar menos concernidos por la opresión detrás del Telón de Acero que por la brutalidad en Chile». Observa el error de contemplar todo «bajo la lente de la Guerra fría», algo que la izquierda latinoamericana y los españoles antifranquistas conocieron y sufrieron muy directamente. «Durante décadas toleramos e incluso ayudamos a ladrones como Mobutu, delincuentes como Noriega, en la medida en que se oponían al comunismo». A veces, se llegó más lejos, «como derribar líderes elegidos democráticamente, como en Irán», asegura refiriéndose al golpe contra Mossadegh.

Su autocrítica alcanza al meollo de la cuestión que preocupa como mínimo a una parte del indigenismo: «El destino manifiesto (de Estados Unidos) significa la conquista sangrienta y violenta de las tribus americanas desplazadas de forma forzosa de sus tierras y del ejército mexicano defendiendo su territorio. Una conquista que como la esclavitud contradice los principios fundacionales de Estados Unidos y tiende a ser justificada en términos explícitamente racistas, una conquista que la mitología americana ha tenido siempre dificultad en absorber totalmente pero que otros países reconocen por lo que fue: un ejercicio de la fuerza bruta». Obama querrá, además, dialogar con Cuba, aligerar el bloqueo, y limar los aspectos de la política americana que mejor le funcionan a Chávez en su populismo antiyanqui.

Krauze utiliza munición de gran calibre intelectual para buena parte de sus digresiones. Jorge Luis Borges para el héroe de Carlyle y Octavio Paz para su reflexión sobre la democracia. Las citas de

Paz son altamente significativas, porque enlazan directamente con el reto que significa Obama para Latinoamérica. Paz considera que EE UU ha sido el aliado de los enemigos de la democracia, una de las cuestiones, como se ha visto, que Obama quiere cambiar. El poeta y pensador mexicano, maestro además de Krauze, propugnó en 1989, con la caída del Muro de Berlín, «la reconciliación de las dos grandes tradiciones políticas de la modernidad, el liberalismo y el socialismo. Es el tema de nuestro tiempo».

La figura que Krauze opone a la de Chávez es la de Rómulo Betancourt (1908-1981), coincidiendo precisamente con su centenario. Betancourt, que ejerció la presidencia en dos coasiones (1945-48 y 1959-64) metió al ejército en cintura, fundó un partido «leninista pero no marxista» y se planteó la obtención de una 'democracia decente'. Fue el primer político venezolano que pasó el poder al siguiente presidente electo. Su aparición en el teatro de sombras histórico de la mano de Krauze es una contrafigura de la revolución cubana y del Che, el emblema político que llevó a la muerte y al fracaso a millares de jóvenes latinoamericanos, en los mismos días en que la izquierda del subcontinente, según el ensayista, se avanzaba incluso a la europea en su esfuerzo autocrítico y en la capacidad de renovación que significó el eurocomunismo. La reflexión de Krauze está totalmente alejada de la ola de fondo neoconservadora, ahora ya en fase de resaca, y reivindica, muy al contrario, la herencia de mayo de 1968, la época de los movimientos estudiantiles que fueron «nuestras escuelas de libertad».

Leer, charlar, escribir. Esto es lo que hace el periodista tras colocar el foco de su mirada sobre el objeto de su atención. En este caso, después de sus dos viajes a Venezuela en momentos calientes de esta historia reciente. El calibre del resultado puede variar, pero el método es certero, antiguo y actual; ha servido en la gran época de la prensa impresa que ahora termina pero va a seguir sirviendo en la época en que nos adentramos ahora. El periodismo seguirá existiendo aunque el medio de su expresión cambie. El libro de Enrique Krauze es un reportaje sobre la Venezuela de Hugo Chávez, una indagación sobre las ideas o reportaje ideológico, también historia del presente, por supuesto, o sencillamente periodismo del bueno, comprometido, del que necesitamos todos y del que necesita América Latina ©

Una luz negra que une Buenos Aires y Madrid

Carlos Tomás

Llamar *Contraluz* a una novela tan negra como ésta es toda una ironía por parte de su autora, la argentina Sara Rosenberg. Y sin embargo, es cierto que los personajes que la forman viven de alguna manera ensombrecidos por la luz de los focos bajo los que se mueven, difuminados por una luz que los hace borrosos.

El primero de esos personajes, que son argentinos pero viven en Madrid, una ciudad que no les gusta y que les hace echar de menos otras como Roma o la propia Buenos Aires, es una actriz llamada Griselda Koltan, cuyo problema es que al acabar la función puede salir de sus personajes pero no del teatro en el que los interpreta, lo que hace que choque violentamente contra la realidad y que poco a poco se vaya instalando en la franja que habitan los inadaptados. La ayuda en su viaje a lo marginal su afición a la bebida, porque parece encontrar mucho más consuelo en la ginebra que en el psicoanálisis, a cuyas sesiones reacciona volviéndose cada vez más impermeable al tratamiento que le da su especialista, el doctor Barber. Sus sueños, por otro lado, cada vez se parecen más a alucinaciones, destacando dos recurrentes, uno en el que un ciervo con los ojos blancos la conduce hacia un bosque que es el fin del mundo y otro en el que los libros de su casa cambian solos de posición, se reordenan una y otra vez en las estanterías.

Su marido, Jerónimo Larrea, es un director escénico que intenta hacer un montaje de *Antígona* y que no tolera los excesos de su

---

Sara Rosenberg: *Contraluz*, Siruela, Madrid, 2008.

mujer con el alcohol ni sus arrebatos y deslices durante las actuaciones, que la llevan por un lado a improvisar, desconcertando así a sus compañeros de reparto, y por otro a olvidar partes de su papel. Para alejarse de esa presión y de la ira que lo trastorna, suele desaparecer temporadas, sin rumbo conocido y sin forma de ser localizado por Griselda. Pero una de esas huidas no acaba como siempre, sino para siempre: Griselda descubre de manera brutal que Jerónimo no va a volver de esa última escapada, al recibir una llamada de la comisaría mediante la cual le informan de que han encontrado a su esposo muerto en un hotel de la Puerta del Sol. En principio, la policía parece tener claro que se trata de un suicidio, puesto que no hay signos de violencia, ni de robo. Y pronto los forenses corroboran esa impresión, cuando la autopsia revela que Jerónimo ha fallecido por una masiva ingestión de barbitúricos.

El caso es que Griselda había puesto una denuncia hacía poco, tras otra de las desapariciones de Jerónimo, asegurando que no creía que esa vez se hubiera ido de forma voluntaria, hablando de una carpeta que tenía en su camerino y de la que alguien había sustraído unos documentos y afirmando que tenía la firme sospecha de que había sido secuestrado. Entonces los agentes no la creyeron y ahora es ella quien tampoco cree que su marido se haya suicidado. Eso lo sostiene desde el primer momento, nada más recibir el mazazo de la mala noticia y de ser salvajemente devuelta a la realidad por un dolor que, esa vez, no tiene espacio para la ficción: «Ni Hécuba, ni Aquiles frente a Patroclo, ni Amón en la tumba de Antígona –escribe Rosenberg–, no, en teatro nunca se podría llorar así, en catarata, con ese silencio capaz de arrastrarte al fondo de los pulmones.» Pero incluso desde esa desesperación que con tanta plasticidad narra Sara Rosenberg, Griselda se mantiene firme en su idea, por mucho que se siga entregando al alcohol o que la torture la tragedia, para la que busca una explicación en la literatura, como siempre: «Era absurdo, él no hubiera elegido morir así, y menos solo. (...) Virginia y Celan lo hicieron en el río, Alejandra, Maiakovsky, Quiroga, el cuchillo de Carolina, la cocaína de Trakl, Marina y su horca.. habían hablado tanto, y se lo habían prometido, iban a estar juntos, y no podía ser que la dejara atrás.»

Griselda sabe que «la vida tiene las orillas confusas», y ella misma vive confundida, por momentos entregada a la paranoia, y temporalmente encerrada en un sanatorio psiquiátrico, después de causar algunos desórdenes en su comunidad de vecinos, pero también sabe que «lo mejor que podés hacer para superar el dolor es no idealizarlo», de forma que en este caso intenta sobreponerse. Además, la actriz, amante del teatro de Jean Genet, que lee como si fuera un oráculo, no se deja guiar por la intuición, sino que conoce la fuente del peligro que acabó con Jerónimo y la amenaza a ella, que son aquellos documentos de los que le habló a la policía y que se refieren a un lugar llamado finca La Cruz, que le fue arrebatado a Larrea bajo presión, tal vez querían alejarlo porque tan vez en ella se ocultara algo espantoso, y a un político de la propia familia Larrea, hermano de Jerónimo, relacionado con asuntos turbios que lo incriminan, a él en asuntos viscosos y a sus compinches en sucesos terribles como la comisión de torturas, crímenes y robos de niños durante la época de las dictaduras el Cono Sur y, después, con una red de mercenarios que iban a hacer el trabajo sucio a los diferentes lugares del planeta donde ostenta el poder un Gobierno criminal o donde quieren auparse a él otros criminales. Eso y sobornos a jueces, asesinatos cometidos contra quienes pudieran testificar contra ellos... Delitos que conocía Jerónimo Larrea y que estaba a dispuesto a contar ante un tribunal.

Sara Rosenberg cuenta esa historia con oficio, desenvolviendo las capas de los sucesos narrados con cuidado, sin precipitarse y sabiendo esconder los detalles que no interesa revelar en cada ocasión para crear el misterio que alimenta la trama. Y, además lo hace con una prosa profunda y tensa, que no se entrega nunca a la desmesura pero tiene continuamente destellos de gran brillantez. En el mundo oscuro donde se mueven los protagonistas de *Contraluz* impera la traición, por lo que nadie puede fiarse de nadie y pocos son lo que parecen. Y esa misma bruma es la que reproduce la escritura de Sara Rosenberg para crear un ambiente tenebroso que mantiene en vilo al lector, que sabe que en cualquier momento puede salir el mal de entre las sombras. «Se escribe para que las bestias no puedan devorarnos el corazón», se dice en la novela, y esa fe en el poder terapéutico o defensivo de la literatu-

ra está muy presente en la escritura de Sara Rosenberg, que atiende a cada palabra como si fuera la única posible y hace un alarde de precisión en esta novela envolvente C

Una vez más, los Herralde para Latinoamérica

Milagros Sánchez Arnosi

Daniel Sada, (Mexicali, México, 1953) ganador del Premio Herralde de novela de 2008, es un escritor que vive apartado de modas, no en vano Rulfo le enseñó a crear un universo propio; que hace una literatura para minorías, odia la masa porque despersonaliza; que retrata el Norte de México pues creció en Sacramento y que posee un estilo cuya nota más destacada es el riesgo. *Casi nunca* es una reflexión sobre el deseo «Ese colmo inabarcable», «Ese desdibujo que colma y embrolla», pero, también, es una meditación sobre el pudor exasperado y la perversión. Un relato sobre un amor difícil que es condenado a la tragedia de la imposibilidad a causa de la represión del entorno en un pueblo del desierto «de una fealdad irremediable», lento, aburrido y casi despoblado (el propio autor ha declarado con ironía que durante su infancia en Sacramento, el lugar contaba con 1000 habitantes, mientras que el cementerio con 2000 tumbas). Obsesionado por la forma –de él se ha dicho que no es tanto un narrador como una prosa– Sada edifica una poderosa arquitectura verbal de detallada minuciosidad. Orfebre del estilo construye la historia de *Casi nunca* desde el lenguaje. Un lenguaje ultracargado y exuberante que llena de dobles sentidos los términos, los retuerce hasta extraer de ellos los significados más ocultos, crea otros nuevos y sorprendentes, todo lo cual permite calificarle de barroco pero despojado de la aridez y sequedad del desierto. Una prosa eufónica en la que

---

Daniel Sada: *Casi nunca,* Anagrama, Barcelona, 2008.
Iván Thays: *Oreja de Perro*, Anagrama, Barcelona, 2008.

destaca el ritmo. Hay que recordar, para entender este detalle, que Sada escribió una extensa novela en octosílabos; que fue en primer lugar poeta y que terminó como novelista al querer escribir una poesía muy larga con personajes y anécdotas. Como esto no era aceptado buscó el camino de la prosa a la que llevó un ritmo y un sistema de puntuación que le vino del estudio de la retórica y de la métrica. Sada utiliza los ritmos de la española con sus cesuras, encabalgamientos y frase corta. Hay que tener en cuenta que el escritor no leyó a los clásicos hasta los 18 años. Hasta esa edad lo más moderno que cayó en sus manos fue *El Quijote*. A todo ello se une el hecho de que el autor de *Ritmo delta,* en la novela que comentamos, ha recogido el habla generalizada de Sacramento y Coahuila, con su cadencia y música, gracias a su prodigiosa capacidad auditiva. La combinación de un registro lingüístico actual y una serie de giros que nos remiten al Siglo de Oro español, así como la armonía entre frases cortas, medianas y largas, dotan a *Casi nunca* de una sonoridad especial que no olvida el punto de vista, desde dónde se cuenta la historia, relegando la trama a un segundo lugar, ya que si aquél no está definido no se puede continuar la creación literaria y si primara la trama, lo escrito resultaría más periodístico que literario. El esmero caligráfico de esta novela va unido al humor, pues para Sada la vida es hilarante. El humor del autor mexicano aumenta la percepción ya que, para él si no hay una visualización algo grotesca de las cosas no se puede dimensionar nada. Prosa hiperbólica, pero disciplinada, un festejo verbal perfectamente silueteado, un estilo «milimétricamente desordenado y caóticamente estructurado», nada experimental pues Daniel Sada apartado de lo canónico rompe con la tradición y la novedad, lo cual le permite realizar en cada libro «un arriesgado proyecto de escritura», como dijo Bolaño, con unas posibilidades expresivas impensables y es que para Sada la realidad sin la literatura y sin la escritura resulta insuficiente.

Un lugar llamado Oreja de Perro de Iván Thays (Lima, 1968), finalista del XXVI Premio Herralde, es una novela de tono pesimista y descorazonador presente en las dos citas con las que se abre el libro y en su consideración de lo humano definido, en la mencionada novela, como «La síntesis de una serie de costumbres animales, todas desagradables /.../ Hacemos reír como micos,

rumiamos como ratas, cambiamos de piel como serpientes, nos aprovechamos de los demás como buitres , nos reímos como hienas. «El título hace referencia a un espacio real situado en Ayacucho, Perú, que fue bastión de Sendero Luminoso, además de haber sido asolado en la década de los 80 por el terrorismo y una de las zonas más deprimidas del país. En este lugar, un periodista tratará de dar fe de lo ocurrido, a la vez que intenta poner orden su vida personal. Durante su estancia en Oreja de Perro descubrirá, al involucrarse en los trabajos llevados a cabo por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, parte de la historia oculta y siniestra de Perú: violencia guerrillera, actitud del ejército, acción de los paramilitares, secuestros, masacres, desapariciones, fosas comunes... Mientras que paralelamente aflorarán sus circunstancias personales: la muerte de su hijo de 5 años, el abandono de su esposa a la que intentará inútilmente escribir una carta que jamás terminará. Estas pérdidas le dejarán inerme e incapacitado para la acción pero, debido a ello, desarrollará una sensibilidad distinta, más perceptiva con lo que sucede a su alrededor. Como dice el autor: «Escucha con un oído más fino, como si tuviese el oído de un perro». Todo el sufrimiento que hay en la novela es biográfico. En este sentido, Iván Thays afirma que su vida es la responsable de haber ido modulando la novela y su literatura. Hay que destacar que además de esta memoria personal y emocional, aunque al personaje le gustaría olvidar, envidiando a los amnésicos porque estos no sufren, encontramos una memoria histórica, representada en el pueblo que, a diferencia del cronista, sí desea recordar con el fin de alcanzar el mismo fin que el protagonista: superar el dolor. Para los peruanos la única manera de recuperar a los muertos es no olvidarlos. Por otro lado, piensan que la reconciliación sin la recuperación de la verdad sería imposible. La novela transcurre durante 48 horas en un ambiente sofocante que potencia la ansiedad del personaje y el dramatismo de lo relatado. La elección estilística de párrafos breves, incluso de una frase, aumentan esa atmósfera de asfixia de un país y un hombre que sufren por causas diferentes, rodeados por seres extraños que nos recuerdan que todos hemos vivido en algún momento en un lugar llamado Oreja de Perro ©

El pasado nunca muere: Las falsas memorias de Javier Marías

Antonio J. Iriarte

He aquí un nuevo libro de Javier Marías que en puridad no lo es: *Aquella mitad de mi tiempo* es una antología que reúne los artículos del novelista de carácter más personal, «los autobiográficos y los evocativos», en palabras de Inés Blanca, compiladora del volumen. En su gran mayoría, estos textos ya han sido recogidos en las distintas recopilaciones de la obra periodística y ensayística de Marías, y resultarán por consiguiente familiares para los conocedores de su obra. Hay que señalar, sin embargo, que agrupados en este nuevo libro, siguiendo la ordenación cronológica establecida por la editora, estos artículos ya conocidos acaban conformando un todo unitario novedoso y original: un auténtico libro de recuerdos de Javier Marías, o lo más parecido –como adelanta en el prólogo al libro su hermano Miguel– a unas memorias, aunque sean accidentales, fruto de una intervención exterior y así sólo parcialmente deseadas, aunque a la postre consentidas, por el autor. Pues lo cierto es, a juzgar por su nota previa, que el propio Marías parece acomodarse sin demasiadas dificultades de «este libro improvisado» (p. 17), suerte de autobiografía reticente y parcial que habla, sobre todo, «de los tiempos y de las personas que he conocido» (p. 18), y –no podía ser de otra manera tratándose de Javier Marías– del tiempo y su inevitable

---

Javier Marías: *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

transcurrir, una de las mayores preocupaciones literarias y vitales del novelista.

Agrupados en ocho secciones, los más de ochenta textos aquí reunidos, publicados originalmente entre 1987 y 2008 (aunque en su mayoría datan de los últimos diez o doce años) pasan revista, entre otros asuntos, a la infancia del autor; a sus padres y la represión de que fueron objeto durante el franquismo; a su juventud e inicios literarios; a las personas que ha tratado y le han marcado de un modo especial, con un homenaje particularmente sentido a sus «mayores», las generaciones de la República; a su visión del mundo y de la sociedad en que le ha tocado vivir; y a la leyenda del Reino de Redonda y su nobleza literaria. En estas páginas de tono marcadamente elegíaco se suceden así personas y lugares que contaron en la vida del autor y ya no son, así como se relatan algunas experiencias decisivas en la materialización del destino de escritor de Javier Marías, trazando un retrato personal muy vivo del autor y de sus ideas y preocupaciones, aunque no quepa esperar grandes revelaciones. En efecto, la mayoría de los hechos o anécdotas aquí referidos por Marías serán ya conocidos de sus lectores habituales.

Y es que los textos provienen fundamentalmente de la columna semanal que, en sucesivos medios de prensa y bajo diversos títulos, Marías lleva escribiendo desde hace cerca de quince años. A ellos se añaden algunos artículos sueltos de otra procedencia, un par de prólogos, alguna conferencia o charla, y otros textos de naturaleza diversa. Entre estos últimos conviene destacar uno inédito en castellano, la fascinante entrevista de 2007 publicada por *The Paris Review* en su célebre serie «El Arte de la Ficción», con la que Marías se une a escritores de la talla de Faulkner, T. S. Eliot o Nabokov, y un par de rarezas, publicadas en revistas de difusión confidencial y por ende difíciles de encontrar, dos «falsos» diarios, «Moleskine» (de septiembre-octubre de 2001), y «Diario de Zúrich» (1997-1998), falsos en la medida en que fueron escritos por encargo, y reflejan por tanto de forma sesgada o lateral la vida cotidiana del autor.

Marías es un columnista de prosa brillante y amena, sensible y evocador, y a menudo provocativo en el mejor sentido de la palabra. Sus artículos semanales resultan ingeniosos, inventivos y sor-

prendentes, nunca vulgares y adocenados: no en balde probablemente sea Marías hoy el mejor columnista de la prensa española. La calidad e interés de esta colección de artículos quedan, de entrada, fuera de duda. Además, la eficaz estructuración del conjunto por la compiladora permite que textos concebidos como obras aisladas se lean ahora como parte de un todo continuado y armonioso, sin apenas reiteraciones. De este nuevo todo surge un emocionante y revelador autorretrato del autor como hombre pudoroso y reservado, que no distante ni altivo como se suele decir; un tono amable y ligeramente melancólico domina la narración. Para quienes estén acostumbrados a los diversos modos del articulista, hay que insistir en que aquí no asoma el Marías polémico o más bronco, debelador de las necedades y comportamientos incívicos que nos asedian a diario, y sí por fortuna el más sentimental y afectuoso, y también el más divertido.

Estos textos son nostálgicos en el mejor sentido de la palabra, el más vital: con el paso del tiempo, todo acaba por tornarse pérdida, reconoce Marías, pero no hay que sumirse en la tristeza al mirar atrás porque, en feliz expresión de William Faulkner, «el pasado nunca muere, ni siquiera es pasado». Para Marías, el pasado es algo que permanece en nosotros, que no hay que intentar superar ni desde luego temer, aunque tampoco conferirle «una categoría superior a la del presente» (p. 91). La memoria, con lo que tiene de olvido, consiste pues en saber vivir con lo pasado para mantenerlo vivo en uno; en el caso del autor hoy, con «la mitad del tiempo» o más ya a sus espaldas del que probablemente le corresponda vivir. Marías es pudoroso aunque intenso en sus reminiscencias, y acaso por ello más emocionante; sus vivencias personales, despojadas de cualquier atisbo de trivialidad, son en buena medida universales y el lector no puede evitar identificarse con ellas, hacerlas suyas.

Aunque supongo habrá quien sostenga que *Aquella mitad de mi tiempo* es un libro menor en la bibliografía del novelista al tratarse de una recopilación, y por mano ajena, de material periodístico ya disponible en volumen, no me cabe duda, muy al contrario, de que el carácter unitario y autobiográfico del volumen le confieren un vivísimo interés, y de que constituye un muy valioso añadido a la obra de Javier Marías ©

Pájaros en coma

Raquel Lanseros

LA COMPLICIDAD DE LAS ESTRELLAS

El poeta Luis García Montero, presidente del jurado del III Premio de Poesía Viaje del Parnaso, comentó que el poemario *Por si los pájaros* –ganador del citado certamen el pasado mes de septiembre–, es un ejemplo de lo que Dámaso Alonso estudió en Gustavo Adolfo Bécquer y que llamó la «difícil sencillez». Posiblemente uno de los mayores retos de todo poeta sea extraer de las profundidades del lenguaje humano un conjunto armonioso de palabras precisas, transparentes y naturales, estratégicamente utilizadas para ser capaces de transmitir a cualquier lector la intensidad de la emoción y la multiplicidad del pensamiento. Katy Parra –(Totana, Murcia, 1964)– posee el don de la espontaneidad, de la pasión y de la fuerza vital, que pone al servicio de la mejor poesía, con una técnica depurada e impecable, pero sobre todo con una emoción que desborda los propios versos y traspasa al lector, arrastrándole a un universo de vivencias torrenciales en las cuales la tristeza y la alegría, como en la propia vida, se confunden y entremezclan en una vertiginosa montaña rusa de sensaciones. Porque de lo que no cabe ninguna duda tras la lectura de sus libros es que, al contrario de algunas muestras de poesía contemporánea cuya maestría técnica se cristaliza en una marcada languidez lingüística y tonal, a los poemas de Katy Parra les sobra vida verdadera, vida a raudales, pura experiencia interiorizada y volcada al exterior en un derroche de sabiduría y honestidad. Poeta de amplio historial, Katy Parra ha visto reconocida en este año 2008 su prolongada trayectoria de trabajo y amor por la poesía. Bri-

---

Katy Parra: *Por si los pájaros,* Editorial Visor Libros, Madrid, 2008.
Coma idílico. Poesía Hiperión, Ediciones Hiperión, Madrid, 2008.

llante ganadora de dos de los premios más importantes de la poesía española, el Miguel Hernández por su poemario *Coma idílico* y el *Viaje del Parnaso* antes mencionado con su poemario *Por si los pájaros*, –tercero y cuarto respectivamente entre sus libros publicados–, Katy se convierte por mérito propio en referencia obligada si uno desea bucear en la mejor poesía española actual. Y es que el viaje a través de sus palabras constituye una de las más hermosas aventuras poéticas en las que el lector avezado pueda adentrarse últimamente. Sabe la autora emplear con maestría la ironía, una ironía elegante, limpia de resentimiento, que echa mano a su vez del sarcasmo en muchas ocasiones y nos invita a pasar del asombro a la carcajada pasando por la media sonrisa: /Necesito terapia psicodefinitiva/para estas inclemencias/que provocan insomnio o desvarío,/psicoefectiva en casos/de desmoronamiento sexual/o de epanadiplosis afectiva./

Ajusta la poeta cuentas con el amor y con el desamor, con la pasión sometida a los innumerables vaivenes de la vida y condenada a un desgarro dulce pero inevitable: «A la luz de las velas,/como dos quietas sombras conversamos./Tú creyendo saber por qué sonrío,/yo tratando de huir de la catástrofe./El desamor y el tedio/apuestan por nosotras todo su capital./(...)/Sólo somos dos sombras,/que contra la pared,/a la luz de las velas/perfilan su derrumbe.»

Es Katy Parra un ejemplo de poeta valiente, lejos de conformarse con utilizar su inmensa capacidad creativa para construir bellas manufacturas poéticas, se zambulle de lleno en la existencia, convirtiéndose en un testimonio palpitante de mujer que lucha por su identidad. Toma el testigo de la herencia de Safo y lo lanza al lector del siglo veintiuno. Sus versos supuran una sensibilidad hondísima impregnada de un irreductible amor por la libertad: Crepita entre la lumbre/el último poema/como un breve paisaje de las horas contigo:/*La noche te convoca, amada mía./Contra tu pubis busco/el pedazo de cielo que me falta.*/(...)/Los pájaros, huyendo de la lluvia,/escapan a otro árbol.

Como todo sentimental, Katy tiene un universo propio, que muestra entre sus manos respetando y comprendiendo su dualidad natural, sus contradicciones fatalmente inevitables. Sus versos dejan en el lector el sabor múltiple y paradójico de la existencia

humana, como su poema *Para siempre* que evoca reminiscencias del famoso y bellísimo *tengo alegre la tristeza y triste el* vino de Gustavo Adolfo Bécquer: «Es posible que nada/vuelva a ser como entonces./Las promesas de amor terminan descumpliendo su propósito./No quiero que te espantes/si la vida parece más confusa/y tus ojos, atentos a mis manos,/acaban confundiendo el arco iris/con un breve anticipo de la inmortalidad.»

Nos impresiona la autora con un verbo directo, repleto de coraje y de conocimiento vital que emplea con delicadeza para transmitir una sensación de resistencia incluso en medio del desánimo: «No le busques tres pies/a esta gata indomable./Mi historia es parecida/a cualquier otra historia./La indisciplina, el miedo,/y un sinfín de promesas sin cumplir.»

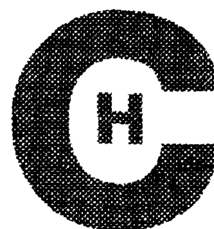
Ambos libros están salpicados de fragmentos de biografía humana, de inteligencia vivencial que nos deja su equipaje de lecturas personales, de canciones de Serrat –de quien cita la autora un fragmento de *Lucía* como arranque de *Coma idílico*–, de cuentos infantiles vueltos del revés para regocijo del lector contemporáneo: «Soy aquella que un día/te deshizo el castillo/y se enfrentó a tu príncipe/a voces y a pedradas».

Entre mil sorpresas nos regala incluso Katy Parra un brillantísimo monólogo metapoético como sutil reflexión sobre el proceso creativo en su poema En legítima defensa: «No soy yo quien decide/acerca del poema./(...)/Es él quien manipula y extorsiona,/quien confunde los términos/y ofrece sacrificios/a su dios de papel./Qué más quisiera yo que apaciguarlo/y escribir, por ejemplo, primavera,/dulce batir de alas que me ofrece la vida.../pero este pobre idiota/no entiende mis palabras.»

Suponen los poemas de Katy Parra un atinado diálogo con la intimidad, un billete de frescura y desenfado hacia las más recónditas cavidades del alma humana, un guiño de complicidad con la vida desde la más refinada ironía y exquisito sentido del humor, un soplo de verdad sobre la creación artística, una constatación de que la experiencia de un ser humano engloba a la humanidad entera. Nos traslada Katy un discurso luminoso y profundamente sensitivo, poseedor de una complejidad de pensamiento destilado directamente de la vida, al mismo tiempo que asume la responsabilidad de su propio testimonio, en un admirable ejercicio de

madurez personal y creativa: «Hay un lugar en ti que no te pertenece./Puedes llamarlo Dios./Tendrás a quien culpar de tu desdicha.» Dos libros sencillamente imprescindibles, parada y fonda obligada para todo amante de la buena poesía ©

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	Correo aéreo
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96





MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid



9 771131 643008



00704

5 euros